BIANCO E NERO

ANNO I • N. 5 • 31 MAGGIO 1937-XV

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La produzione cinematografica austriaca

Nella vita culturale dell'Austria la produzione cinematografica assume un posto particolare, perfettamente giustificato dalla antica cultura e dalla tradizione artistica di questo paese. Rileviamo al riguardo che mentre dalla inesauribile riserva di talento poetico, drammatico e teatrale del popolo austriaco affluiscono continuamente al cinema preziosi incitamenti, il movimento artistico e musicale austriaco hanno guadagnato alla produzione nazionale una vasta diffusione e notorietà mondiali.

Teniamo a mettere in evidenza che ciò dipende anche dalla stessa natura della produzione austriaca, orientata essenzialmente verso i mercati, e quindi i gusti, internazionali, a differenza di quella di molti altri paesi che producono essenzialmente per il mercato interno.

Diamo inanzitutto qualche dettaglio sulle basi economiche della produzione cinematografica austriaca. L'Austria che non possiede fabbriche per la fornitura del materiale sensibile, può invece contare su degli stabilimenti cinematografici attrezzati in modo da poter effettuare qualsiasi tipo di produzione, sicura dei migliori risultati dal punto di vista qualitativo. Questi stabilimenti sono concentrati in due organismi che si trovano a Vienna. Il primo di essi, la Tobis-Sascha Film Industri A. G., ha un teatro di posa a Sievering e uno a Rosenhügel; quest'ultimo dispone di due grandi edifici per la ripresa di interni e dei più moderni impianti per la sincronizzazione; nelle immediate vicinanze vi è anche un vastissimo terreno per la ripresa di esterni. A tutto ciò si deve aggiungere quanto di più moderno e comodo si possa avere in fatto

---

L'autore dell'articolo è il Ministerialrat Dr. E. Lanske, Presidente della « Oesterreichische Filmkonferenz » (Conferenza austriaca per il film), organismo dipendente dal Ministero Federale austriaco per il Commercio, che ha il compito di coordinare e sviluppare l'industria del film in Austria.

di spogliatoi, guardaroba, ristoranti, sale di proiezioni, etc. Questi studi sono considerati tra i meglio attrezzati dell'Europa Centrale. Gli stabilimenti di Sievering che erano considerati anche al tempo del «muto» degli importanti complessi industriali per le realizzazioni di film, sono riusciti, modernizzandosi perfettamente dal punto di vista tecnico, a poter anche oggi mantenere alta la loro fama.

La seconda ditta cinematografica, la Selenophon Licht- und Tonfilm Gesellschaft m. b. H. esplica la sua attività nello stabilimento di Schönbrun, nel quale, malgrado possa contare su di un unico grande teatro di posa, è possibile realizzare dei grandi film.

Mentre il tipo di produzione della Tobis-Sascha è il film spettacolare, la Selenophon si è specializzata nella produzione di film culturali, di film economici e di cine-giornali; senza però trascurare totalmente la produzione spettacolare propriamente detta.

Le società cinematografiche cui si è accennato non hanno una produzione diretta ma affittano i propri impianti alle Case di produzione, che realizzano generalmente uno o due film all'anno. Il numero delle locali case di produzione non può essere determinato in modo categorico, variando esso in dipendenza dalle varie possibili combinazioni che possano sorgere; esso però può essere considerato di circa 12.

Collegata al lavoro degli studi di produzione è l'attività del commercio e del noleggio dei film. L'esercizio dei cinema per quel che riguarda l'Austria fa capo in gran parte alla « Kiba » (Kinobetriebsanstalt, Gesellschaft m. b. H). Per ciò che riguarda il noleggio dei film, quelli importati dalla Germania sono distribuiti dagli uffici austriaci della Tobis e dell'U.F.A.; i film americani sono noleggiati attraverso 7 filiali delle maggiori case di produzione americane che hanno qui i loro uffici e, per il resto del noleggio, si hanno 12-14 piccole ditte che completano questa rete economica.

L'Austria possiede 770 cinema sonori di cui 173 a Vienna; considerando il numero dei posti il totale ascende a 272.000 di cui 77.236 a Vienna. Se si vuole però considerare la potenza produttiva di un film in Austria è opportuno tener presente che la metà degli incassi è data dalla città di Vienna. Per il resto il 20 % è dato dall'Austria meridionale, il 10 % dall'Austria del nord, il 10 % dalla Stiria ed il rimanente 10 % dalle altre zone del Governo Federale. I cinema che presentano ogni giorno i loro film nel territorio Federale sono in tutto 220 e cioè tutti i cinema viennesi e 47 nelle altre zone; i rimanenti cinema invece hanno una attività saltuaria compatibile con le locali esigenze. Conside-

rando la densità dei cinema in Austria la proporzione è di 8665 abitanti per cinema.

La forte dipendenza dall'estero del film austriaco da un punto di vista commerciale, e particolarmente dal mercato tedesco, hanno dato luogo ad alcune difficoltà. La Germania — in seguito ad un accordo concluso tra la « Conferenza per il film austriaco » e la « Camera del film per il Reich » il 24 marzo 1936 — permette la importazione di film austriaci nel Reich nella misura di 14 all'anno, cifra alla quale si può aggiungere caso per caso qualche ulteriore pellicola; considerato però che la importazione di film tedeschi in Austria non ha superato di molto negli ultimi anni il numero di 100, la proporzione può essere ritenuta soddisfacente. Delle difficoltà però si sono dovute riscontrare negli ultimi tempi per ciò che riguardava il pagamento dei film scambiati fra i due paesi e ciò perchè le pellicole non erano comprese nel clearing per le merci stabilito tra la Germania e l'Austria. Tale difficoltà ha finito però col dar luogo ad uno scambio di vedute tra i due paesi addivenendo ad un accordo in seguito al quale, alla fine del gennaio 1937, il movimento di divise riguardanti i pagamenti in questo determinato campo dell'economia era compreso nell'ordinario clearing. Oltre che per la Germania, di cui abbiamo parlato in particolare, difficoltà del genere sono sorte con altri paesi e ciò ha contribuito naturalmente a contrarre in un certo senso le esportazioni; per non trattare ora di altre restrizioni e impedimenti.

Considerando ora i rapporti italo-austriaci in questo settore si rileva che non esiste al riguardo alcun particolare trattato. Gli scambi sono relativamente deboli. Nel 1936 l'Italia ha esportato in Austria 3 film spettacolari, 4 culturali e 204 cine-giornali; importando a sua volta 6 film spettacolari, 3 film culturali e 195 cine-giornali. Dobbiamo però mettere in evidenza che tra il Direttore Generale per la Cinematografia del Ministero italiano per la Cultura Popolare e il Presidente della « Conferenza Austriaca del Film » hanno avuto luogo scambi di vedute sin dall'autunno del 1935 e nuovamente nella primavera del 1937, per addivenire ad uno sviluppo della reciproca collaborazione cinematografica, ed in particolare ad una produzione combinata tra ditte dei due paesi. Certamente questo lavoro preparatorio condurrà ad un risultato concreto nel futuro più prossimo, e la difficoltà che può sorgere dal movimento delle valute sarà certamente anche essa superata.

Lo sviluppo della produzione cinematografica austriaca è avvenuto secondo un ritmo variabile. L'immediato dopo guerra sino a tutto il

1934 ha visto l'industria cinematografica partecipare a tutto l'artificioso elefantesco sviluppo proprio della politica inflazionista; si è avuta poi, naturalmente, una rapida discesa con la stabilizzazione dello scellino. Il contingentamento cinematografico, stabilito dal Ministero Federale per il Commercio ed il Movimento, ha contributo a risollevare questa industria nazionale, che si vedeva minacciata dalla concorrenza straniera; produzione che vediamo così svilupparsi: 1927, 15 film; 1928, 23 film; 1929, 19 film. Nel 1930 però incomincia a farsi sentire l'influenza del sonoro ed essendo possibile in Austria solo la produzione di film muti, essa scende nuovamente al numero di 14. I produttori nazionali pensano però seriamente ad equipaggiarsi al riguardo e si hanno così nel 1931 le prime 4 pellicole sonore di produzione locale. Malgrado la crisi, la rapidità nell'equipaggiamento degli studi sonori può essere considerata soddisfacente: vediamo infatti la produzione sonora ascendere a 10 film nel 1932, a 13 nel 1933 ed a 16 nel 1934, un vero salto nel 1935 con 23 film ed infine 21 nel 1936.

La importazione totale di film a lungo metraggio è stata per l'Austria di 342 unità nel 1936, così suddivisa:

Austria	7 %	del totale
Germania	33 %	» »
Stati Uniti d'America . . .	45 %	» »
Diversi	15 %	» »

Per i film culturali (in totale 650 per lo stesso anno), la proporzione, invece, è la seguente:

Austria	26 %	del totale
Germania	33 %	» »
Stati Uniti d'America . . .	28 %	» »
Diversi	15 %	» »

L'attività cinematografica ha dato lavoro nel 1936 a circa 3.000 persone divise nel seguente modo:

436	occupati	negli stabilimenti;
122	»	con i produttori di film;
73	»	negli studi di posa;
292	»	nel noleggio;
2.050	»	nell'esercizio di cinema.

Il noleggio cinematografico ha ricavato, durante il 1936, tredici milioni di scellini dalla sua attività, mentre nello stesso anno gli eser-

centi cinematografici hanno realizzato 50 milioni di scellini. Da queste cifre si può dedurre quale importanza abbia nell'economia austriaca l'industria cinematografica.

Lo sviluppo del film austriaco non poteva naturalmente non risentire della influenza della nostra struttura sociale sia dal punto di vista politico che da quello culturale ed economico. Ed è appunto in tale senso che esistono delle particolari disposizioni. Per ciò che riguarda la parte politica si hanno le Commissioni di censura e le disposizioni circa la selezione dei cinegiornali che vengono editati settimanalmente. Per quello che possa riguardare la parte culturale si può contare sulla azione degli speciali uffici controllati dallo Stato che cercano recare il loro apporto al fine di avere un alto livello culturale nei film di produzione nazionale; la presentazione di corti metraggi a carattere culturale è assicurata dalla obbligatorietà di proiezione stabilita per legge in tale settore. Infine in campo economico si ha una ingerenza dello Stato che si propone lo scopo di incrementare la produzione di film nazionali e di assicurare il loro piazzamento all'estero, ciò essenzialmente attraverso il contingentamento.

Ancora una parola su ciò che riguarda la struttura organizzativa dell'industria cinematografica austriaca. È noto come attualmente la vita economica dell'Austria sia regolata da sette grandi « Federazioni permanenti » alle quali fanno capo, variamente suddivise, tutte le varie attività economiche nazionali. Per ciò che riguarda la cinematografia rileviamo che gli stabilimenti di produzione entrano nella giurisdizione della Federazione per l'industria; per la produzione di film spettacolari e di corti metraggi ha competenza la Federazione Professionisti; alla Federazione per il Commercio i noleggiatori, e gli esercenti. Al fine però di avere una organizzazione che coordinasse tutte queste attività in campo cinematografico, il Ministro Federale per il Commercio ha costituito nel 1936 la « Conferenza per il Film Austriaco » che è precisamente l'organismo che si propone tali finalità. Fanno parte della « Filmkonferenz » altre che i rappresentanti delle Federazioni cui si è accennato, quelli dei Ministeri interessati delle Camere di Commercio e dei lavoratori, della Chiesa cattolica, del Fronte Patriottico, ecc. La « Conferenza per il film austriaco » è alle dirette dipendenze del Ministero per il Commercio ed il Movimento. Essa fa parte della « Camera internazionale di Cinematografia » in seno alla quale rappresenta l'Austria.

EUGEN LANSKE

L'attore cinematografico

I. — Evoluzione dello spettacolo

Il teatro borghese ha fatto perdere allo spettacolo la solenne grandiosità che gli era stata caratteristica in epoche di maggior fiore, quando esso, in perfetta unità tra dramma e rappresentazione, era ancora capace di attrarre di commuovere e di elevare intiere collettività. Abbandonati gli eroi, i grandi miti, i caratteri, le maschere e tutte le sue tradizionali figurazioni enormemente significative, il teatro si è volto a cogliere ormai solo una quotidiana plumbea mediocrità, impantanandosi nella raffigurazione di vicende impoetiche, individuali e prive di ogni risonanza e di ogni significato profondo. L'intimità chiusa e asfissiante di un mondo senza intelligenza e senza ideali, il vaniloquio di esseri deformi e senza slanci, l'avventura stanca del piccolo adulteriuzzo, senza passione e senza fatalità, si celebrarono così verbosamente nel teatro borghese, specchio esemplare di una civiltà, già sul nascere bacata, e innamorata, con ingenua pacchianeria, di sè stessa.

Dove non erano disgraziatamente giunte, per una nevata famosa, le strambe corse di Napoleone, apportatrici di quella civiltà, l'*intellighenzia,* cioè la non intelligenza, fu tutta tesa all'imitazione, sfrenata, in quanto barbarica, e tuttavia malsana, della civiltà borghese. E gli uomini di teatro si misero a civettare costà, scompostamente, con quelli occidentali, che avevano già rinnegato, nei nuovi testi e nei nuovi spettacoli, la natura più vera, e con essa ogni grandezza del teatro. Fu dunque in Russia, per opera di un mediconzolo arguto e freddurista impenitente, Cecof, e di un regista fervido e confusionario, Stanislavschi, che

---

Pubblichiamo questo acuto e interessante studio sul dibattuto problema dell'attore cinematografico riservandoci di discutere nel prossimo numero alcuni punti sui quali dissentiamo.

il teatro giunse al punto più basso di pettegola intimità, di gretto e affastellato realismo e di esibizione autobiografica. E l'Occidente *en raffolla.*

Stanislavschi cominciò col combattere, donchisciottescamente, quelli che egli chiamava i residuati del vecchio teatro classico, cioè quel poco che del vero teatro sopravviveva in quella gran decadenza; e costruì una teoria ed una pratica dello spettacolo, regìa e recitazione, che strombazzò, come basate su di un profondo metodo psicologico, in Europa e in America, dove l'esotismo e l'esiguità mentale di molti gli tributarono immeritate apologie e frenetici applausi: in verità il metodo psicologico nasceva dai grandi insegnamenti dei vecchi comici italiani e li fraintendeva balordamente; in caccia cioè di una maggiore aderenza alla vita, Stanislavschi accentuò, mitizzandolo, misticizzandolo e selvaggiamente idolatrandolo, il lavorìo interiore con cui i migliori attori di occidente integravano tradizionalmente, nelle singole interpretazioni, il loro grande mestiere. E Stanislavschi condannò il mestiere come vile meccanicità, inutile o addirittura dannosa. Travisati i termini di una vecchia polemica, sorpassata già teoricamente e praticamente dagli attori occidentali, Stanislavschi considerò utile solo una delle funzioni dell'attore, il lavorìo interiore; e questo, lungi dall'intenderlo come elaborazione artistica e attività ricreatrice, i cui mezzi e i cui limiti debbono costantemente esser vigilati da un acuto senso critico interpretativo, l'affermò come veridicità sentimentale e psicologica.

Le opere teatrali prodotte in quel periodo di angustia intellettuale e morale si prestavano benissimo, per la loro ingenuità drammatica e per la loro assenza di intenzioni, di allusioni e di significati, a questo genere di interpretazioni psicologizzanti; e l'attore fu sottoposto a infinite chiacchierate preliminari, destinate a placargli le più indiscrete e puerili curiosità circa precedenti e conseguenti di personaggi che, se vere creature d'arte, non avrebbero potuto averne. Queste chiacchierate allo scopo folle di colmare quello che fu detto lo *spazio vuoto* di ogni lavoro drammatico, spazio vuoto che nelle vere opere di arte non è mai esistito.

Il nuovo verbo dilagò; e bisogna riconoscere che coi corradi brandi e gli sparvieri funzionò ottimamente, i personaggi di quel teatro essendo personalità così mediocri da potersi misurare benissimo con le *mezze canne* degli attori che li impersonavano sulla scena: così che questi ultimi, nella frenetica ricerca della verità, della propria verità, furono portati naturalmente a quelle forme di espansione autobiografica, tanto impoetiche e tanto fastidiose, che sono ancora oggi brutta carat-

teristica del teatro borghese. Il senso mistico dell'arte, che è proprio dei mezzi artisti e degli pseudoartisti, e la confusione delle piccole menti che faceva religiosamente considerare il teatro come un rito collettivo, ridussero dunque gli attori ad eguagliare in tutto la setta dei tremolanti passionisti; setta che — per chi credesse di conoscere Roma a fondo — è esistita proprio a Roma fino a qualche mese fa, e che, stipendiando i suoi adepti tra le servette e i disoccupati, riusciva a indurli al rito della confessione pubblica in una cantina dietro Piazza Quadrata. A Roma i tremolanti passionisti sono stati tutti, più o meno, messi in gattabuia, saggio provvedimento che, malauguratamente, non è stato ancora preso, come urgerebbe, per i non meno tremolanti attori del teatro borghese.

Quando poi si trattava di Shakespeare, od anche solo di Massimo Gorchi le cose si complicavano e denunciavano da sè stesse l'assurdità del metodo: la sventatezza era tale che gli attori di Stanislavschi, per interpretare *Giulio Cesare* furono addirittura spediti a Roma a respirare inutilmente l'aria dei colli e a fornicare tra i ruderi del Foro, discettando, colla bieca ottusità degli eterni studenti, dei pasti, delle digestioni e della vita sessuale dei non più terribilmente simbolici, malcapitati personaggi scespiriani.

Le scene furono, naturalmente, col solito malinteso frenetico amore di verità, affastellate di sconcie carabattole, che, non solo erano spesso del tutto invisibili per il pubblico (come è stato ricordato anche di recente) (1) ma che, come è ovvio, non avevano affatto la potenza stimolatrice della fantasia dei vecchi gloriosi tendoni delle prime rappresentazioni di Shakespeare.

In queste specie di retrobottega di rigattieri e di robivecchiari si muovevano degli esseri, nonostante tutto vivi, che scandalosamente irretinenti, scucivano sul pubblico i più incomposti sfoghi autobiografici. I grandi personaggi portati dalle scene dei migliori teatri al lume della miope psicologia positivistica, non potevano risultare che degli abnormi, dei « minus habentes »: e di qui quell'antropologia criminalistica da palcoscenico che è una delle più cretine pagliacciate della storia del teatro.

Il teatro era giunto così al punto più basso della sua decadenza.

E cominciò la reazione e il cosidetto teatro d'avanguardia. Coll'avanguardismo teatrale siamo naturalmente in pieno caos, caos spesso allegro e intelligente, su cui occorrerà presto portare, come oggi è già possibile, qualche lume di critica. I limiti imposti dall'argomento non

permettono qui, di questa discriminazione, che l'accenno alle linee più generali che vanno tracciate secondo un antagonismo che, nonostante le molte interferenze, può rilevarsi in quegli anni di fervorosa decadenza: da una parte si voleva ritrovare il teatro e le sue leggi tradite, e, in sostanza, con atteggiamenti innovatori e con spirito moderno, tornare all'antico *teatro teatrale*. Dall'altra si continuavano a forzare i limiti naturali del teatro cercando di adeguarlo — facendogliene il più possibile abnormi, di « minus habentes »: e di qui quell'antropologia criminatografo. Proprio quell'arte che sarà poi saggiamente definita, per antonomasia, *l'antiteatro* (2).

Ad una svolta pericolosa di quel genere in realtà si trovano, in quegli anni non lontani, tutte le arti, molte delle quali avevano raggiunto in altre epoche tale un grado di eccellenza che pareva non potessero sopravvivere se non rinnovandosi e percorrendo nuove strade. Nella produzione, che va dal '900 a buona parte del dopoguerra, si nota dunque una spiccata insofferenza delle arti ai propri limiti, uno sforzo per superarli da un canto, ed uno sforzo per rientrarci e rimanerci degnamente dall'altro. Molti dei famigerati *ismi* tanto invisi a chi non ci si raccapezza non sono che le bandiere di questa o di quella tendenza. Le arti, in quel periodo, saggiano sè stesse, il proprio linguaggio, i propri limiti; ed in questo senso si è potuto dire giustamente che l'avanguardismo non è stato altro che una generale indagine tecnica: si vedrà dunque la pittura farsi dinamismo plastico, inseguire valori letterari, musicali o metafisici oppure tentare faticosamente di rintracciare valori plastici; la musica, già con Wagner e Berlioz fattasi descrittiva, aspirare a valori pittorici, con Debussy e Ravel, e letterari con Strauss; la scultura farsi bidimensionale o astratta o anche scultopittura con Arscipenko; l'architettura coi suprematisti tendere alla musica, o statuire le leggi del razionalismo ingegneresco; e la poesia, già orgiasticamente coloratissima e musicalissima con d'Annunzio, porsi come *immaginazione senza fili* con Marinetti per sboccare poi nel vuoto formalismo di oggi.

È chiaro che la negazione estetica dei limiti tra le arti offriva eccellenti pezze d'appoggio a questi tentativi, spesso nobili e coraggiosi e qualche rara volta anche fruttiferi.

La reazione al teatro borghese ebbe inizio dal punto più basso: e ne furono antesignani Meierhold e Tairof e cioè proprio i due più dotati discepoli di Stanislavschi. Il primo, già fin dal tempo (intorno al '900) che si firmava collo pseudonimo hoffmaniano di *Dottor Dappertutto* avvertì l'antiartisticità naturalistica e la monca manchevolezza

del metodo di Stanislavschi e lo squilibrio che derivava negli attori dalla teorica negazione e dalla pratica effettiva mancanza in essi di ogni mestiere: colla testa piena di grullerie e l'animo ricco di rigurgiti sentimentali, in realtà, quegli attori famosissimi si muovevano come mazzi di cavoli. E Meierhold sostenne subito l'urgenza di una riconquistata padronanza, da parte degli attori, del proprio corpo: contro il cosiddetto *movimento interiore* sostenne il *movimento eccentrico* facendo sviluppare fino all'acrobazia le possibilità del corpo che considerò, giustamente, il tipico strumento espressivo dell'attore. Si mosse così, in un primo tempo, verso la ripresa della teatralità che in seguito trasgredirà, come fa da tempo, e ancora nella sua attività di oggi, per darsi al teatro cinematografico.

Non meno di Meierhold, Tairof intese l'unilateralità del metodo di Stanislavschi e la noia mortale delle atmosfere statiche da lui create; ricercando la teatralità e la padronanza del mestiere riportò gli attori verso il puro spettacolo, e sostenne il *teatro liberato*, cioè il teatro a base ritmica, indipendente, in quanto spettacolo, dal valore letterario dei testi rappresentati. Sboccando così nella danza, finirà anch'egli tuttavia coll'opporre un formalismo inconsistente al malinteso contenutismo di Stanislavschi.

Mosso da un sano fervore contro il basso psicologismo imperante nei testi rappresentati e con quella lapidaria irriverenza che doveva meritargli tante simpatie, Marinetti, nel 1911, oppose al teatro in voga lo spettacolo di varietà, postulando subito un'esigenza posta dal cinematografo: la partecipazione del pubblico allo spettacolo; partecipazione che nel film è interiore, ideale ingresso del pubblico nello schermo (mescolanza e alternativa, nel film, di oggettività e di soggettività per le variazioni degli angoli di ripresa e delle distanze) mentre nel teatro non può essere che materiale (3).

Di questo tentativo del teatro di abolire la distanza fissa dello spettatore dall'azione scenica si ha nella produzione moderna più di un saggio. Già i primi *piccoli teatri, box-theaters, Kammernspielen e kamernii teatri*, più o meno d'eccezione, avevano ridotto questa distanza enormemente (e avevano ancora abolita la ribalta, illuminando solo la scena) come, ad esempio, nella rappresentazione, ai Kammerspielen di Reinhardt a Monaco, nel 1906, di quello che fu poi giustamente detto il primo dramma *espressionistico, Fruelingserwachen* di Frank Wedekind. Nella *Fanny* di G. B. Shaw alcuni attori entrano in scena tra il pubblico, come avverrà poi nei *Sei personaggi* pirandelliani, mentre il

protagonista de *Il topo* di Wassilli Cetof Sternberg, alias Bonelli, chiuso in una stanza e dovendo fuggire, se n'esce tranquillamente, attraverso la cosiddetta *quarta parete*, nella platea.

Uno degli aspetti che più avvicina il teatro borghese, nell'aspirazione almeno, al cinematografo è la concretezza realistica che esso tenta di attingere con ogni mezzo: *Santa Giovanna* si spoglia così della sua aureola mistica per diventare un'acida seccatrice, e *L'Uomo del Destino* appare addirittura una mezza cartuccia borghese che posa a fare il corso maleducato, rotea gli occhi e mangia pizzutello segnando colle pellette dei chicchi, sulla carta geografica, le fasi della sua tattica fulminea. Siamo già in un modo di vedere cinematografico, in quelle insolenti famigliarità e in quelle meschine profanazioni della storia a cui dovrà abituarci purtroppo il film storico. Prova ne sia che quella famosa scena del pizzutello ha figliato un'infinita sequela di scene analoghe di film: la strategia delle patate di *Ciapaef*, quella dei bicchieri dell'abissino di Gibuti ne *Il grande appello*, quella della *Corazzata Congress*, quella del secondo *Stienka Rasin*, eccetera, ecceteraccia.

Quanto Pirandello aspirasse all'espressione cinematografica è chiaro già nei *Sei personaggi* che, come è stato detto, nella loro polemica col capocomico più che di autore vanno in cerca di cinematografo: qui si chiede un'aderenza alla realtà ed una rielaborazione di essa mediante l'abbandono delle convenzioni teatrali, e delle unità aristoteliche anzitutto, e si aspira a moltiplicare le azioni i luoghi i tempi; non solo, ma ad uomini vivi e in carne ed ossa si contrappongono personaggi abbozzati, fantomatici, che molto guadagnerebbero ad essere ombre. E Pirandello teneva infatti enormemente alla riduzione cinematografica del suo capolavoro, nella quale aveva in animo di interpetrare la parte dell'autore.

La tecnica dei quadri, le mutanze bragagliesche, i palcoscenici girevoli tentavano di dotare il teatro di questa sognata e teatralmente inutile ricchezza di spazi e di tempi. Si pensi a Max Reinhardt (oggi pessimo regista cinematografico) che nella sua messinscena della pantomima di Hoffmansthal *Una notte a Venezia* faceva del vero e proprio cinematografo.

« L'eroe della pièce — non avendo assistito allo spettacolo cito da un libro (4) — è inseguito dai fantasmi; mentre corre da una stanza all'altra la scena vien sostituita rapidamente; l'inseguimento ha luogo anche fuori della casa e il pubblico vede le stradicciole di Venezia; l'inseguito passa attraverso un ponte, entra in un'altra casa, ed anche

costà vien mostrato agli spettatori. Questi due movimenti, dell'uomo e della scena che cambiano, producono un ritmo eccezionale di caccia e danno un'illusione puramente cinematografica ».

Qualche cosa di simile s'era già veduta all'Opera, la, diciamo così, grande *carrellata* attraverso la foresta del *Parsifal*, ed il metodo sarà portato fino all'esasperazione nei teatri d'avanguardia; sono ben note, in questo senso, la teoria e la pratica di A. G. Bragaglia, le cui origini foto-cinematografiche sono state rievocate anche di recente, Bragaglia che, nel giro di due ore, riuscì a dare, nel Teatro degli Indipendenti, perfino ventiquattro *mutanze* sceniche. Pudovchin nel suo recente trattato su *L'attore cinematografico*, cita una messinscena de *La Foresta* di Ostrovschi e narra come Meierhold, nel solo primo atto, porti gli attori a spasso letteralmente attraverso un'intiera provincia, mentre il regista Oclopof ha inscenato un lavoro drammatico « sparpagliando piccole scene isolate in ogni lato di tutto l'edificio teatrale, in modo che lo spettatore, al cambiare dell'episodio, doveva solo voltare la testa, a destra e a sinistra, in avanti e persino all'indietro ». Perchè, si chiede il Pudovchin, non far costruire delle poltrone girevoli, o perchè piuttosto, insistere nella contraddizione di un'arte coi suoi mezzi specifici, e non servirsi del cinematografo? (5).

Nel bragagliesco teatrino degli Indipendenti s'era fatto anche di più nel senso dell'imitazione del cinematografo, per tentare di idealizzare il tempo e lo spazio teatrali: Orio Vergani, nel *Vigliacco*, materializzò tra due intervalli bui — dissolvenze! — il racconto del suo protagonista, cosa che feci anch'io ne *Il bolide*, drammetto in cui, con un congegno pseudoscientifico alla Wells, si relativizzava il valore del tempo; e Pietro Solari in *Dimmidolce*, otteneva simili risultati, misti di realtà e fantasia, mediante l'ingegnosa diavoleria della coda di Belzebù.

Il racconto di un pazzo, e il rivivere la propria vita idealmente da parte di un moribondo erano i punti di partenza di quei due curiosi lavori alla cui creazione non era del tutto estraneo *Il gabinetto del dottor Caligaris*.

Ma tutte le convenzioni tipiche del teatro erano diventate insopportabili nel teatro d'avanguardia: quella che Pudovchin denunzia felicemente colla frase *mormorare urlando* (6), appariva ormai così ridicola che, nel già citato *Dimmidolce*, Pietro Solari fece volar ceffoni tra due personaggi a causa di una battuta detta *a parte;* cosicchè l'azione drammatica veniva ad interrompersi per un gustoso scambio di battute di questo genere: « Ma scusa, è convenzione del teatro

che quando uno parla *a parte*, l'altro non senta... » « Stupido! Questo è teatro d'avanguardia! ». Che più? Marinetti, in un suo nuovo manifesto (7), sostiene il dramma di oggetti, tipico dramma cinematografico, e il fondatore del gruppo espressionista *der Sturm*, Herwath Walden, dichiara addirittura che « la parola non fa che ritardare l'effetto e falsare la realtà che si pretende riprodurre » (8) e sostiene che « le emozioni più grandi, i dialoghi sintetici che portano allo scioglimento delle tragedie non si manifestano con parole ». Il teatro dunque reclama *il dettaglio* e il *primo piano*.

Friedrich Kiesler sente la *Debacle des Theaters* e chiede che il teatro « approfondisca le proprie leggi e non diventi una copia del film ». Ma anche lui nega il valore teatrale della parola, e considera come Tairof, Reinhardt, Meierhold l'opera scritta come una semplice traccia per il regista e per l'attore (9). « La relazione dell'attore colla pièce può essere solo quella dell'artista di fronte alla natura ». E siamo così già all'attore *creatore* più che *interprete* (come era stata più volte la grandissima Duse) e, in sostanza, all'attore cinematografico. Lo scultore William Wauer, intelligente sostenitore del teatro d'arte fin dal 1906 (*Theater als Kunstwerk*) arrivò a sostenere (10) non solo che ogni indagine alla Stanislavschi sui possibili fatti non narrati dalla pièce, nel famoso *spazio vuoto*, è assurda, ma addirittura che la goethiana Margherita « quando è in giardino non deve saper niente della Margherita in carcere » e conclude amaramente che purtroppo oggi « quale Margherita può trovarsi che non abbia già letto il Faust? ». Si arrivava dunque a considerare utile per il teatro lo spezzettamento del lavoro dell'attore quale le esigenze tecniche della ripresa l'impongono all'attore cinematografico, e quasi si presentiva lo spettacolo senza attori.

Enrico Prampolini (11) infatti dichiarerà senz'altro: « Io considero l'attore come un elemento inutile all'azione teatrale e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro ».

Nel 1928 il critico russo A. Piotrovschi (12) sostiene che « la cinematografizzazione del teatro è un processo effettivo che si può osservare in dozzine di nuove realizzazioni teatrali; ed è un processo che continuerà ».

E Meierhold (13), rispondendo ad un referendum sul film sonoro, l'anno seguente dichiarò, con la sua tipica testarda natività: « La tecnica permette oggi di dare all'azione teatrale una dinamica non minore di quella ammissibile nel film parlato, e cioè in un film che sia *frenato* dai dialoghi dei protagonisti. La possibilità mirabile di condurre l'azio-

ne attraverso vari paesi, di cambiare il giorno con la notte, ecc., tutto ciò anche il teatro può effettuarlo comodamente... ».

Con molta più intelligenza e dottrina Carlo Ludovico Ragghianti considera teatro e cinematografo « manifestazioni di linguaggio formale unitario, conforme ». E stabilisce l'identità « teatro-cinematografo » negando la differenza, per lui solo apparentemente sostanziale, tra lo spettacolo e le arti figurative, *il tempo*: « Bisogna osservare che una pittura o una scultura non esistono, per lo spettatore, per colui che contempla criticamente (cioè ricostruisce quel processo, quel travaglio di realizzazione formale — che gli appare nella sua compatta e coagulata conclusione — in tutti i suoi elementi) fulmineamente. Con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia insomma, che bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista. Dunque l'opera d'arte dev'essere motivata, ripercorsa, *svolta*, dallo spettatore » (14).

Io credo che possa bastare questo rapido *excursus* per il campo teatrale degli ultimi anni, e la parca esemplificazione addotta (che chiunque può, per suo uso e consumo, accrescere all'infinito) per dimostrare la crisi ideale del teatro. Genere di spettacolo caduto ormai in disuso e quasi ovunque soppiantato vittoriosamente dal cinematografo. Il caso non è nuovo nella storia dell'arte: si pensi al poema e al romanzo, e si rifletta che l'*Orlando Furioso* sta ai suoi precedenti come, ai suoi precedenti, *Sei personaggi in cerca di autore;* come cioè l'ultima espressione di un genere che satiricamente o drammaticamente si rivolga contro il genere stesso.

Alcuni incauti amatori del teatro sono oggi diventati amanti e sfruttatori del cinematografo che non apprezzano per le sue possibilità e per i suoi valori, ma per il suo successo: dopo aver accelerato il processo di crisi del teatro — cinematografizzandolo — essi tentano di spingere alla crisi il cinematografo teatralizzandolo. La ricchezza che il nuovo spettacolo dovrebbe ereditare dal vecchio non è poi che la lues psicologistica di cui è morto il teatro, nei suoi primi infausti tentativi di rivaleggiare col cinema. E che siano i cineasti, gli intellettualuzzi disoccupati, gli esteti della pura forma a proporla ai riluttanti buoni cinematografari è un fatto indicativo al massimo grado che da solo basta a chiarire le intenzioni degli improvvisati notari.

Non prevarranno.

II. — Il Cinema senza attori

È notorio che la poesia è nata prima della prosa, giacchè la poesia è strumento di vita di fronte alla prosa che, della vita, è riflessione: un gruppo di uomini dovendo trascinare un trave, prima di formulare la legge per cui lo sforzo si moltiplica nell'unione sincrona, trova un ritmo vocale che indirizzi lo sforzo collettivo dandogli il tempo; e, in realtà crea così un rudimentale *canto*.

Nel fenomeno eccezionale della nascita recentissima di una nuova arte, il cinematografo, si è verificato lo stesso caso: autentiche opere d'arte cinematografiche hanno preceduto la creazione di un'estetica del film; e i mezzi tipici che fanno del cinema un'arte sono stati scoperti — in Europa — prima che si considerassero effettivamente tali, e prima ancora che si fosse convinti che il cinema è un'arte. Questo fatto ha originato le già ormai più volte denunciate confusioni di attribuzioni di quelle scoperte che, credute americane da molti ancora oggi, in realtà spettano agli italiani e ai francesi.

Non è certo senza interesse, ed è anzi altamente istruttiva la storia della faticosa conquista di un'estetica cinematografica: perchè la nuova arte, proprio per la sua novità, ha opposto tenaci resistenze ai tentativi di sistemazione concettuale, ed ha portato anche i migliori ed i più preparati a errori gravi e a flagranti contraddizioni. Non parliamo poi degli illustri personaggi a cui le riviste a rotocalco, desiderose di fregiare i propri sommari di nomi illustri, chiedono ancora oggi risposta all'eterno referendum che stabilisca se il cinema sia da considerarsi un'arte o meno: qui le affermazioni sballate, le deduzioni illogiche, le pretenziose idiozie si contano solo con le cifre astronomiche, si moltiplicano quindicinalmente con progressione geometrica. Scritti del genere non illustrano di fatto che la boriosa spensieratezza e la sicumera sfrontata di certi intellettuali che alla più volgare occasione per pavoneggiarsi e fare la ruota, si precipitano sulle macchine da scrivere facendone, con dita affusolate e manicurate, crepitare le tastiere. Spiriti curiosi, sagaci e lepidi possono, da quelle logorree, ricavare elementi pittoreschi e preziosi per la storia del costume, anzi del malcostume di certi ambienti letterari o artistici; ma nessuno può cavarne idee utili. Eppure cultura d'argomento e informazione documentata possono aversi oggi con relativa facilità: un recente saggio bibliografico (15) sul cinema è già ricco di quaranta fitte pagine, e da quell'indice, compilato da un dotto universitario, restano tuttavia fuori scritti notevolissimi, anche se, ironica

consolazione, s'è intruso in esso, con opere di scarso o di nessun valore, addirittura un trattatello di *cinematica.* Ma più che sui libri e sugli articoli il cinematografo, la sua natura e i suoi problemi vanno studiati sui film; ed è inutile obbiettare che anche i critici cinematografici vanno al cinematografo perchè si sa che la maggior parte di loro ci va con lo stesso profitto con cui i bauli fanno il giro del mondo.

La impostazione più tipicamente errata del problema del cinematografo è quella che, come primo problema si pone la ricerca dell'unico autore del film: problema che è sorto proprio quando al cinema si sono avvicinati gli intellettuali, individualistico ed *irritabile genus*: essi hanno creduto così di far rientrare il cinema fra le altre arti, posto che questo nuovo formidabile mezzo d'espressione s'era conquistato da sè, camminando spedito con le proprie gambe e senza il sussidio dubbio di così fragili stampelle estetiche.

E poichè anche in un così grossolano errore ci sono gradi di approssimazione o di distanza dalla verità — il film è un prodotto collettivo — c'è stato chi ha sostenuto che l'autore del film fosse il regista, e chi addirittura — come ancora oggi Paolo Monelli (16) — l'autore del soggetto. Attraverso vari tentativi estetici e varie revisioni di essi quest'errore ha preso dunque due aspetti: il mito del montaggio, inteso come unico momento creatore del film, e cioè il mito del regista autore, e quello della sceneggiatura particolareggiata fino allo spasimo, fino a prevedere il numero di fotogrammi di ogni inquadratura, e cioè il mito del soggettista autore del film.

Col regista autore si viene a considerare tutte le fasi anteriori al montaggio non, quali esse sono, già fasi di rielaborazione creativa, ma semplice natura la cui trasfigurazione artistica avrà luogo solo durante il taglio e l'incollatura dei pezzi di pellicola; si equivoca così sulla parola *montaggio* intendendola operazione materiale e finale e si sbocca nella negazione di ogni possibile valore artistico dell'elemento umano del film, l'attore. *Attori non professionisti* e *cinema senza attori* sono le bandiere di questa tendenza, il cui periodo di maggior fiore è quello che va dal 1926-27 ai primi anni del sonoro.

La teoria del soggettista-autore ha preso particolare autorità, in reazione alla precedente, dopo l'avvento del *sonoro* e del *parlato;* si è stati originariamente intimiditi dalla colonna sonora che si è considerata assurdamente non suscettibile di montaggio, e la pratica necessità di attori che potessero *parlare* ha costituito un forte motivo di reazione alla teoria dei non professionisti. Per di più la sceneggiatura di ferro è

stata sostenuta energicamente o dispoticamente imposta dagli industriali produttori e dai direttori di produzione per le garenzie che essa offre naturalmente di una bene organizzata lavorazione, senza imprevisti e senza possibili scarti. Con questa teoria il regista cinematografico è un semplice esecutore che eguaglia in tutto e per tutto il regista teatrale e rinunzia all'arte del film; la camera ridiventa allora un buffo ingegnoso congegno meccanico atto a riprodurre in copia l'arte *preesistente* degli scrittori e quello degli attori interpreti. Proprio come il grammofono che non crea il canto di Caruso ma lo fissa e lo incide sul disco; uno strumento che non può produrre, ma solo riprodurre arte.

Queste due teorie solo qui appaiono per la prima volta, in questa distinzione netta, mentre fino a oggi sono state legate da interferenze e confusioni continue.

Solo se si abbandona la inutile ricerca di una materiale unità, di persona fisica, nell'autore del film si potrà quindi intendere che cosa sia il cinematografo e che cosa l'arte cinematografica. Il film necessita allora di unità ideale, e quindi i vari collaboratori alla sua creazione debbono essere guidati da una conoscenza critica e concettuale del mondo che si dovrà esprimere nella futura opera d'arte (17). E, è pur vero che quanto fa del film un'arte è il montaggio, ma il montaggio non deve essere assurdamente inteso come l'ultima fase della lavorazione, ma deve iniziarsi fin dalle prime rielaborazioni del soggetto. Di fronte all'*attore non professionista*, del film di cui sia unico autore il regista, e di fronte all'*attore teatrale*, all'avanzo di palcoscenico, del film di cui sia autore il soggettista, può oggi stare, in piena giustificazione estetica, l'*attore cinematografico* che non interpreta un'opera d'arte preesistente e scritta, come i suoi colleghi della ribalta, nè si pone come mera natura, tavolino o albero, di fronte al regista e all'operatore, ma che, in ideale accordo con gli altri collaboratori, contribuisce a *creare* una futura opera d'arte.

Eliminata la teoria dell'unico autore del film cadono le incongruenze e gli errori che ne son derivati: e, dal grado attuale di concretezza raggiunto volgendosi a considerare il cammino percorso, è doveroso dire che, per contraddittorie che siano state finora le estetiche del film, esse hanno costituito il substrato indispensabile al più retto intendimento della vera natura del cinematografo e al più pieno possesso dei suoi eccezionali, unici e insostituibili mezzi espressivi. Oggi sappiamo dunque che i rapporti fra cinema e teatro sono rapporti di differenza più che

di somiglianza: e che la differenza sostanziale non è quella più volte indicata, nei suoi vari aspetti, inerente al mestiere: per cui l'attore di teatro è a una distanza fissa dallo spettatore e deve aumentare i gesti, la mimica e l'intonazione della voce per superare questa distanza, mentre l'attore cinematografico deve regolare il suo lavoro tenendo conto dei diversi « campi » captati dall'obbiettivo; o per cui l'attore di teatro recita il lavoro drammatico dal principio alla fine mentre quello cinematografico è sottoposto alle continue interruzioni e agli spostamenti delle azioni cui lo obbligano i metodi della ripresa cinematografica; e nemmeno quella per cui l'attore teatrale è di fronte a quello cinematografico più *Hörspieler* che *Schauspieler*, per dirla alla teutonica: ma è che l'attività del primo è di natura *interpretativa* e quella del secondo *creatrice*. Così prende senso quanto ha scritto, già nel 1925, Jacques Catelain (18) che ha sostenuto essere vero attore solo quello cinematografico.

La teoria del soggettista sceneggiatore unico autore del film è stata sempre e senza eccezione dannosa al cinematografo: a guardar bene le cose con essa il cinematografo finisce col divenire un accessorio possibile e non indispensabile, un mezzo per la rappresentazione di un genere letterario nuovo e concluso artisticamente in sè, il soggetto cinematografico: esattamente ricreandosi il rapporto tra opera teatrale scritta e rappresentazione. Con questa teoria il film viene ad esser venduto, mani e piedi legati, al suo peggiore, stravinto e già agonizzante nemico, il teatro.

La teoria del cinema senza attori invece ha costituito una fase importantissima e indispensabile nel processo di invenimento d'una valida estetica del film: nel suo attuale superamento, e cioè nella concezione dell'attività dell'attore cinematografico, molti elementi essenziali derivano da quella teoria e senza di essa non avrebbero potuto esser scoperti e affermati.

Anche a voler prescindere dagli stupefacenti risultati ottenuti per quella via dai russi, e in particolare da Eisenstein, da Murnau, in « *Tabù* », e da Blasetti, in « *1860* », non è possibile negare l'importanza della teorica affermazione di un metodo che, se pure oggi non si può considerare esclusivo, ma solo eccezionale, è tuttavia sempre possibile. Indispensabile poi senz'altro in particolari casi di film, come documentari romanzati o di ambienti tali che esigano un'autenticità di interpreti che gli altri non potrebbero ottenere: film di ambienti tropicali o polari, film di particolari classi lavoratrici, pescatori ad esempio,

specialmente quando la storia narrata non s'impersoni in pochi protagonisti ma sia storia d'interesse più generale o di massa.

Inoltre il cinema senza attori è valso ad affermare e ribadire alcuni concetti indispensabili alla pratica degli attori anche professionisti, e a quella dei registi nella direzione di essi. Contrapponendo *il tipo* all'attore si è intesa e dimostrata la grandissima importanza dello studio, attualissimo nella psicologia e nella medicina, del comportamento psicologico dei vari biotipi. Indagine che, se nel campo scientifico è ancora in uno stadio aurorale, nel campo dell'arte, è sorretta da felici e fortunate intuizioni, ha dato sempre risultati brillantissimi. Questa relazione del tipo al ruolo artistico, che s'è tentato di appoggiare ai recenti lavori della scuola costituzionalistica italiana, a quelli della scuola freudiana e all'esperienza delle arti figurative (19) se non ha ancora fatto svanire l'assurdo e sconcio divismo del sex-appeal ne ha, per lo meno, rivelato la bassa origine così come ha dimostrato la inconsistenza artistica dello stupido mito, d'origine teatrale, dell'attore dai mille volti.

Problemi interessantissimi dal punto di vista sociale sono scaturiti da questo primo: le indagini sull'ideale di bellezza di un'epoca, l'influenza del cinema sulla scelta sessuale e quindi sulla razza e sulla formazione costituzionale possibile delle prossime generazioni hanno una specialissima portata; essi non possono esser considerati estranei all'arte del film, e il cinematografaro degno di questo nome non può nè deve ignorarli.

Il classico, ormai, esperimento di Pudovchin e Culiesciof (20) da cui risultò che uno stesso primo piano raccordato con scene di contenuto diversissimo sembrava assumere espressioni adeguate caso per caso, ha confermato la già statuita limitazione delle espressioni umane, la validità per più stati interni di un'unica espressione e quindi l'assurdità teorica, se non pure la pratica inutilità, dei vecchi e nuovi tentativi delle semeiotiche dei sentimenti e dei prontuari degli atteggiamenti e della mimica. Un altro esperimento celebre, quello per cui un viso ridente ed uno serio posti prima o dopo una mano che impugni e punti una pistola determina un atteggiamento da eroe o da vile, integrato da altri consimili, ha permesso di affermare teoricamente e di praticare il cosiddetto *montaggio della recitazione*.

Con esso noi siamo in grado non solo di *correggere* e rendere più efficace la recitazione degli attori, ma anche di *sostituirla* con materiale visivo allusivo della situazione e, in certi casi, addirittura di *crearla*.

Questi ultimi punti, di enorme interesse, stabiliscono procedimenti tipici del cinema che in molti casi debbono essere impiegati, per speciali scene, anche nel lavoro con gli attori professionisti.

Chi crede che la via per gli esempi divenga breve ed efficace se ne abbia qui il primo che mi viene alla mente: Luigi Chiarini ed io abbiamo dunque fatto una riedizione del film di Machaty *Ballerine* cambiandone radicalmente il soggetto e lo spirito: per sola virtù di montaggio, e senza aggiungere nessuna nuova scena a quelle già esistenti. Stabilito il possibile piano generale del nuovo film, in base alle scene esistenti, abbiamo dovuto, coll'anticipo o la posposizione di esse, col variare delle lunghezze, coll'inserimento di dettagli o di visioni estranee ma attinenti, ottenere gli effetti voluti e con il grado di intensità necessario alla sequenza narrativa. Così siamo riusciti, ad esempio, a dare all'incontro del giornalista colla ballerina, dopo la morte del maestro Ronchetti, un diverso sapore, e alla recitazione dell'attore una specie di ritrosa delicatezza, facendo iniziare il film con una passeggiata dei due al Foro Romano, e stabilendo tra loro, che nella prima edizione del film s'incontravano per la prima volta, un'amicizia di antica data. Questo è dunque un caso di recitazione *corretta* dal montaggio.

Nello stesso rifacimento del film si possono trovar esempi di recitazione *creata* del tutto, quella ad esempio della prima amica del giornalista: la variazione qui non è nel grado di intensità o nel tono generale, ma è proprio sui fatti; l'esempio — naturalmente non per qualità — è analogo a quello del Pudovchin che, per far assumere certe espressioni a dei mongoli li ha messi di fronte al loro stregone, e poi ha montato i loro visi estatici con la pelle di volpe attorno a cui si svolgeva tutta la storia del suo film. Per di più, nel citato caso di *Ballerine*, non s'era girata la scena facendo assumere agli attori con un artificio l'espressione voluta, ma s'era usato con diverso significato un gruppo di già fissate espressioni.

Questi esempi per quello che è il lavoro coi professionisti possono servire di guida nei casi di pratica insufficienza degli attori; ma vi è un terzo aspetto, tipicamente cinematografico, del montaggio della recitazione: quello che consiste nell'ottenere allusivamente i voluti effetti mediante un'adeguata scelta e un'acconcia presentazione di oggetti, di particolari, o di azioni, visibili e fotografabili che *sostituiscano* la recitazione degli attori.

Questo procedimento, come ha con bell'esempio osservato l'Arnheim (21), è proprio anche della letteratura come risulta dal verso dan-

tesco « quel giorno più non vi leggemmo avanti ». Nella pratica della lavorazione si suol ricorrere a questo mezzo spessissimo, quando la complessità di sentimenti da esprimere sarebbe difficile a rendersi colla sola mimica: e si tratta, in sostanza, di una particolare applicazione, all'attività dell'attore, del cosidetto *materiale plastico* la cui ricerca e la cui scelta, com'è noto, è una delle fasi essenziali della elaborazione del film.

Esso non è nato colla teoria degli attori non professionisti, ma da essa ha avuto particolare impulso; già nel 1912 possiamo trovarne una buona applicazione ne *L'histoire d'un Pierrot*, dove, il senso di chiusa prigionia di Pierrot e il suo desiderio di evasione sono chiaramente dimostrati dal suo dar la libertà al piccione. Quest'esempio lontano è stato trasportato saggiamente di peso dalla pantomima (genere teatrale che sotto certi aspetti presenta alla recitazione problemi analoghi a qualcuno dei problemi del film) ed in esso non v'è impiego di montaggio, ma solo di scelta di materiale plastico.

Il procedimento allusivo nel cinematografo, porta la straordinaria concretezza delle sue rappresentazioni, si impone come indispensabile nelle azioni di drammaticità atroce che risulterebbero insopportabili ai nervi di qualsiasi pubblico e, di fatto, antiartistiche. Non si tratta di un freddo e schifiltoso neo-classicismo cinematografico che faccia considerare l'urlo come una orrenda lacerazione di ben costrutti orecchi, o, alla vista, brutta trasformazione della bocca in una sconcia caverna nera: si tratta di un procedimento straordinariamente ricco di possibilità e che, nella maggior parte dei casi, conferisce all'emozione del pubblico una natura artistica. Dinnanzi alla rappresentazione di Medea che trucida i figli o di Atreo intento a cucinar membra umane Orazio lanciava il suo *incredulus odi* già duemila anni fa. E chiunque voglia, col cinema, vincere quell'incredulità e quel giusto aborrire dalla visione di così orripilanti scene deve servirsi del procedimento del montaggio allusivo.

Eccone qualche esempio: Due operai delle acciaierie di Terni lavorano ai lingotti; esiste tra loro un sordo rancore per motivi di gelosia. Un gruppo di loro colleghi di un turno in riposo è poco discosto e mangia. Ad un tratto uno dei due uomini ai lingotti, per effetto degli alterni fantomatici bagliori della massa incandescente cui lavorano, crede di scorgere sul viso dell'altro espressioni sarcastiche al suo indirizzo: si distrae dal lavoro e si avvicina alla macchina; ma il lingotto l'investe e l'uccide orrendamente. Lo strazio della scena è stato reso, al mo-

mento della catastrofe, dalla mano di uno degli operai in riposo che convulsamente strizza un grappolo d'uva (W. Ruttmann: *Acciaio*).

Nel film di Alexandrof *Il circo*, per indicare il lancinante dolore della bella acrobata americana che deve lasciare la Russia e l'uomo che ama e che sembra non la corrisponda, invece del viso di lei che esprima questa interna lacerazione se ne vede il ritratto enorme, in un manifesto che gli imbianchini stracciano con lunghi uncini.

Così la morte del cospiratore tradito, nell'*Informer* (di J. Ford) è data solo dalla visione delle mani che, prima aggrappate alla trave, si allentano abbandonando infine la presa, mentre la colonna sonora registra l'impressionante stridere delle unghie sul legno, nella caduta.

Intelligenti pauca. Quanto ho qui ricordato basterà certamente a mostrare a lui, che è il solo che conti, di quanta ricca materia di indagine e di studio e di che molteplice esperienza la teoria e la pratica degli attori non professionisti abbia dotato il cinematografo.

III. — Il mestiere dell'attore cinematografico

Si sente spesso dire, ed anche perentoriamente e da persone che avrebbero il dovere di conoscere questi problemi non superficialmente che la pratica del teatro tradizionale e dei suoi metodi di recitazione — poniamo della Comédie Française — può essere dannosa, per l'enfasi a cui abitua, agli attori dello schermo; ma che un tirocinio di palcoscenico e di recitazione teatrale *moderna* non può che costituire un'ottima propedeutica per il lavoro nel film; perchè, specialmente nei piccoli teatri, se non addirittura sostanzialmente identici, i metodi di lavoro e la tecnica dell'espressione sono simili a quelli del film.

Ormai che conosciamo quei famosi piccoli teatri possiamo considerare patente la natura speciosamente sofistica di quest'argomentazione che non può reggere neppure al più distratto esame; sarebbe come dire che la pittura non è un'arte del movimento, ma che, poichè recentemente ha tentato di attuarsi come *dinamismo plastico*, è utile, per apprendere la tecnica del montaggio cinematografico, lo studio dell'opera di Umberto Boccioni, e che ottime sequenze cinematografiche possono dedursi dagli *addii* dalle *forme uniche nella continuità nello spazio* e da *antigrazioso*. È chiaro che siamo di fronte all'assurdo: se il cinema vuol trarre qualche ispirazione dalla pittura, più che da quella futuristica, che col nome di *compenetrazioni* non può che rimandargli le *sovraim-*

pressioni da cui essa è effettivamente derivata, deve rivolgersi alla grande arte, a quella di Caravaggio e di Rembrandt specialmente, e non certo per problemi di montaggio, ma per impostazioni luministiche.

Così se il teatro può insegnare qualche cosa al cinematografo non sarà certo il metodo di recitazione del periodo del suo maggiore invilimento e del suo arrancare disperato dietro al film ma la maniera di impostare contrasti drammatici che superino la vicenda umana per assurgere a valore universale; maniera tipica del grande teatro, della tragedia greca, di Shakespeare e di Giordano Bruno e che sarebbe vano cercare nel teatro borghese intimistico e strappacuore di lui lei e l'altro.

Quanto alla recitazione cinematografica occorre rassegnarsi a considerarla senza precedenti e quasi senza analogie, cosa che dovrebbe essere per gli aspiranti dotati forte motivo di fascino.

Per comodità e chiarezza possiamo dividere l'attività dell'attore dello schermo in due momenti e aspetti essenziali che — giova dirlo? — in realtà sono fusi e inseparabili. Ma nella didattica della recitazione e nel tirocinio che ne è il naturale complemento la distinzione è possibile e addirittura indispensabile.

L'aspetto tecnico, il mestiere, consiste nella padronanza del mezzo espressivo, il proprio corpo, e nella possibilità di comandarlo in qualsiasi momento, non piegandolo alle esigenze dei metodi specifici del cinematografo, ma potenziandone la possibilità e il valore proprio con l'impiego di quei mezzi: che l'attore dello schermo deve dunque conoscere altrettanto quanto il regista.

Questo primo aspetto naturalmente è importantissimo e insopprimibile, e per le varie conoscenze e per la mole di fatica, esercitazione che implica, non comporta inspirazione, lampi di genio o improvvisazione.

L'altro aspetto, quello più propriamente creativo, consiste nel lavorìo interiore, nella elaborazione della materia — la parte — in conformità delle esigenze dell'intiera opera. Il che non vuol dire certo il sentimentale rivivere della situazione da rappresentare, come alcuni credono ancora, ma l'intendere e il soddisfare la funzione assegnata alla parte nell'unità del futuro film; non frutto dunque di sensibilità o di sentimento, ma di immaginazione creatrice; intesa, non al raggiungimento di una naturale e quindi bassa e antiartistica veridicità psicologica, ma di una poetica e ideologica espressione.

Questo secondo aspetto è quello che fa dell'attore dello schermo un artista e che lo mette quindi sullo stesso piano di valore degli altri crea-

tori del film coi quali egli è chiamato a collaborare; mentre è chiaro che l'equivoco psicologistico in cui sono caduti alcuni uomini di cinematografo, anche di provato valore, e tra questi perfino Pudovchin (22), è una triste eredità, come abbiamo già visto, del periodo di peggior decadimento del teatro e, come vedremo più oltre, in sostanza finisce coll'essere una vera e propria negazione, oltre che dell'arte del film, anche di quella dell'attore di cui crede di esser paladina.

Se si chiama qualcuno dei molti problemi inerenti a quello che ho chiamato *mestiere* dell'attore cinematografico, si vede subito di che importanza e di che portata sia la richiesta di una approfondita conoscenza dei mezzi tipici del cinematografo, e cioè la conoscenza del valore estetico del montaggio. Si sa infatti da tutti che la ripresa di un film non si svolge secondo l'ordine narrativo — quello nel quale il film completo apparirà allo spettatore — per l'esigenza pratica di raggruppare in un'unica serie di lavoro tutte le scene che hanno luogo in uno stesso ambiente. Quindi la continuità è bandita dall'attività dell'attore cinematografico; non solo, ma, anche nel corpo delle singole scene, l'attore è continuamente interrotto per le variazioni di posizione della macchina da presa e per le variazioni dei campi; naturalmente anche le diverse inquadrature, soggiacendo alle esigenze di lavorazione, possono esser girate secondo un ordine che non sia quello in cui dovranno apparire nel film completo e montato.

All'oro di zecchino di questa semplice verità si è sentito più volte obbiettare dai soliti protetti di S. Genesio che in America, a Hollywood, mecca del cinema, cuccagna e bengodi dei cinematografari, terra d'avventura, paradiso delle fanciulle, visione che incanta e chi più ne ha più ne metta, si usa costruire tutte le scene del film fin dall'inizio della lavorazione, in modo che gli attori possano recitare seguendo un ordine narrativo. Ebbene, quand'anche ciò fosse vero (ed è vero solo in certi casi di film particolarmente difficili e solo per aver la possibilità di girare raccordi, scene venute male la prima volta, o scene aggiunte dopo un primo montaggio ed una visione del film presso un pubblico che funziona da animale di prova) non si eliminerebbe l'interruzione conseguente alle variazioni di inquadratura e di angolazione nel corpo delle singole scene: e il problema resterebbe spostato, ma sostanzialmente immutato.

Anche se, come potrebbero ancora insistere i teatranti cocciuti, in America si gira, a volte, con molte macchine da presa. Perchè si girano così solo scene molto complesse e macchinose, e in verità, mai allo scopo

di non interrompere gli attori nel loro lavoro. Infatti è palmare l'assurdità di credere che si possano in precedenza piazzare tante *camere* quante sono le inquadrature di una scena, perchè quelle destinate a inquadrare i campi più corti verrebbero ad essere riprese, coi loro operatori, da quelle destinate a captare campi più lunghi. Per non dire della difficoltà, per questa via addirittura insormontabile, di illuminazione.

E del resto chi muove di queste obiezioni non conosce nè il complesso lavoro creativo del film nè la storia del cinematografo: altrimenti saprebbe che cosa fanno in quel famoso periodo di incubazione gli attori di Hollywood che, il più delle volte, girano solo dopo qualche anno di pratica di stabilimento, caso capitato proprio a Greta Garbo che pure era arrivata in America con un regista come Stiller e dopo i successi di *Gösta Berling* e della *Via senza gioia* di Pabst. Qualche notizia sulle scuole di recitazione delle case produttrici americane cadrebbe qui particolarmente in acconcio, se lo spazio me lo consentisse, e se valesse davvero sprecare tempo e argomenti per confutare idee di persone o non informate o non in buona fede o non capaci di capire.

Stabilito dunque incontrovertibilmente che il lavoro dell'attore dello schermo è frazionato in tanti pezzetti quante sono le inquadrature del futuro film ed è disordinato nei tempi e negli spazi, risulta come ovvio corollario che l'attore, che non sia una marionetta di cui il regista, e in base alle modificazioni che la pratica della lavorazione hanno suggerito e fatto apportare via via a quelle previsioni.

Questa interiore ideale continuità che l'attore cinematografico deve aver in testa sempre mentre lavora, non è basata sulla verosimiglianza psicologica, ma deve saldare gli stacchi con l'invenimento di un duplice ritmo consonante, quello interno della intensità emotiva che dovrà provocare nel pubblico e quello esterno nei movimenti dei suoi gesti e della sua mimica, strettamente dipendenti dagli spazi e dai tempi.

L'attore che sa di realizzare una scena che farà parte di una scena costruita, non a caso, di pezzi brevi coadiuverà dunque il regista nella sua necessità di ritmo rapido, stringendo i tempi della sua azione; e viceversa nel caso contrario sapendo che la scena dovrà far parte di una sequenza che debba ottenere nel pubblico una speciale progressione di effetti dovrà essere in grado di rispettare questa progressione e, ad esempio, non dare il massimo là dove debba seguire una più forte emotività: il che, come è chiaro, porta il suo lavoro sulla linea ideologica più che su quella psicologica. Si prenda, ad esempio, un gruppo di scene alternate che debbano esser contate secondo la regola — frequen-

tissima e non propria come erroneamente si crede, dei film d'avventure — del cosiddetto *montaggio alla Griffith;* ecco il caso più semplice e più classico: un'innocente sta per essere giustiziato mentre la moglie arriva a precipizio per portare la notizia dell'ottenuta grazia e per far interrompere l'esecuzione; si sa che per ottenere il voluto effetto di sospensione degli animi e di ansia negli spettatori è necessaria una variazione di ritmi; la lentezza di un'azione deve essere in precisa relazione alla velocità dell'altra, lentezze e velocità ottenute con acceleramento o rallentamento di azioni e conseguenti lunghezze di pezzi di montaggio (23). È evidente che questa rapidità e questa lentezza non possono essere quelle del tempo e degli spazi reali, ma costituiscono un grave insulto alla verità, in vista del raggiungimento di una perfetta consonanza ritmica; quanto più artisticamente sarà condotto questo scarto, tanto più si otterrà sul pubblico, coll'illusione di una assoluta verosimiglianza, la tensione voluta. L'attore deve dunque informare tutta la sua recitazione a quest'esigenza e, con la sua idealizzazione dei tempi dell'azione, rendere possibile al regista di attuare il montaggio dell'intera sequenza con pezzi di pellicola di giusta lunghezza e cioè di idealizzare a sua volta spazi e tempi nella maniera voluta dalle esigenze della narrazione e dai significati di essa.

In questa complessa operazione come è evidente è tutta l'arte del film.

Ed ecco, e sia detto qui solo di passaggio, che in quella fase del lavoro dell'attore dello schermo che abbiamo chiamato mestiere, staccandola arbitrariamente e per comodità di esposizione dalla fase più propriamente creativa, questa seconda fase già viene direttamente ad incidere: per questa via il lavoro dell'attore non sbocca nella scimmiesca contraffazione della realtà, naturale esteriore o psicologica che sia, nè la sostituisce con la mediocre cifra teatrale della cosiddetta stilizzazione, ma dà un contributo organico e indispensabile all'espressione, nell'opera, di una unitaria visione del mondo.

Questo primo punto essenziale, conoscenza dei mezzi del cinema, non esaurisce il mestiere: perchè, proprio questa conoscenza insegnerà all'attore come quanto e perchè il gesto la mimica e la parola utili alla ripresa si differenzino da quelli della vita quotidiana, la variazione della distanza della macchina da presa, la variazione delle sue posizioni degli obbiettivi costituiscono una differenza continua di punti di vista dello spettatore; e questa differenza, come abbiamo visto trattando del cinema senza attori basta a volte perfino a sostituire la recitazione. L'at-

tore che ignori il valore e il significato degli spostamenti di macchina e della variazione delle inquadrature crederà di dover avere una recitazione costante e non si curerà di come essa apparirà sullo schermo; e il suo apporto espressivo, lungi dal rafforzare l'espressività generale, genererà il senso di una orribile artificiosità. Il caso più conosciuto in questo senso è la già ricordata stilizzazione teatrale: la maniera di gestire e di muoversi, l'impostazione della voce dell'attore, del palcoscenico nascono da una esigenza di visibilità e di udibilità nei confronti del pubblico che è sempre ad una distanza fissa e relativamente grande: la stilizzazione teatrale consiste in sostanza nello sbracciarsi e nello strillare per superare quella distanza.

Se si pensa che al cinema dunque questa distanza è continuamente variabile, si vede che è impossibile una stilizzazione predeterminata ed unica ma è necessaria una continua variazione che nella sua coerenza divenga stile. Questa è dunque, non solo l'esigenza, di non andare in tutto o in parte *fuori fuoco* o *fuori campo* al variare delle inquadrature ma nel non andarci con una continuità che renda invisibile il lavorio tecnico compiuto. Esattamente come in ogni altra creazione artistica. A questo punto mi pare interessante ricordare che Pudovchin, anche quando negava recisamente l'attore cinematografico, ha intuito, con felicissimo acume, la necessità imperscrittibile della conoscenza dei mezzi tipici del cinema per eventuali professionisti: « Un attore, anche dotato di vero talento, e che si lasci ispirare da una scena, non riuscirà a dar mai limiti tali alla sua opera che essa ne risulti un frammento della lunghezza e del contenuto necessari al montaggio. Questo caso si verificherebbe qualora l'attore avesse una coscienza piena e assoluta del processo creativo del film così come deve averla il direttore artistico ».

Eccezione straordinaria che, in verità, deve diventare la regola, restando invece eccezionale il caso inverso quello degli attori non professionisti.

Ma la conoscenza dei mezzi tipici del cinematografo in realtà non basta all'attore per ottemperare le esigenze della lavorazione; essa va integrata da una perfetta conoscenza e da una assoluta padronanza del proprio corpo. Per ottenere la quale non v'è altro mezzo che l'uso costante, continuo e ragionato dello specchio, l'esercizio, la pratica del girare, lo studio sui pezzi realizzati, e il continuo riferimento e confronto tra i mezzi impiegati e risultati ottenuti; oltre che, naturalmente, la pratica di tutti gli sport delle danze classiche e dei balli

moderni. È indubbio che quei teorici che sconsigliano l'uso dello specchio sono indotti a quest'errore dalla concezione puerile per cui l'arte si creerebbe in un folgorante istante di divina ispirazione e che, di conseguenza, negano e svalutano quelle continue elaborazioni e rielaborazioni che sono forse il travaglio, e se si vuole, la gioia della creazione, ma che sono soprattutto l'unica via possibile di essa. Meno che mai nel cinematografo è ammissibile il bello e fuggevole istante dello stato di grazia lirica e dell'ispirazione incontrollata per i chiari motivi già esposti, inerenti alla natura plurale della creazione cinematografica.

Quando si scriveva e si chiacchierava della lezione estetica del circo equestre e del teatro di varietà, in reazione come ora è chiaro, allo psicologismo del cattivo teatro e per la ripresa dei diritti del buon mestiere, si sosteneva come esemplare la condizione umana dell'artista di circo, dell'acrobata, che, *se sbaglia muore*. Ebbene, una simile padronanza del proprio corpo, e degli spazi e dei tempi deve averla l'attore dello schermo. Il motivo, per molti non chiaro, per cui gli attori del varietà e del circo e le ballerine sono più adatti al cinema che non i migliori attori del teatro va cercato precisamente nella perfetta conoscenza che essi hanno del duplice ritmo di tempo e di spazio e nella possibilità, faticosamente acquistata e mantenuta con ininterrotto esercizio, di padroneggiare il proprio corpo fatto docile e ubbidiente strumento di quel ritmo.

Gli attori dello schermo hanno esattamente la stessa esigenza. Ciò che non vuol dire che il cinematografo sia un'arte inferiore, perchè, se è vero che gli attori e le ballerine non danno che l'arabesco, la vuota forma, la calligrafia, e, in sostanza, la pura tecnica (il poeta della pura forma per eccellenza, Paul Valéry, non è stato paragonato più volte, ed anche André Gide, ad un prestigiatore?), l'attore dello schermo, quando è un vero artista contribuisce alla elaborazione ed alla creazione di una più vera ed autentica forma, quella che non è fine a sè stessa ma che è determinata dal contenuto.

Naturalmente non solo il mestiere e l'arte dell'attore, ma anche i due aspetti indicati del mestiere nella pratica attività della recitazione sono legati da una stretta interdipendenza.

Vediamo un caso sintomatico e particolarmente interessante: quello del *primo piano*. Si è detto e si dice costantemente nella pratica del lavoro che i primi e i primissimi piani esigono una particolare attenzione ed uno studio ed un controllo attento delle espressioni. Ve-

diamo quello che qualche anno fa, agli inizi del *parlato*, scriveva sull'argomento Béla Balàzs: «Nel primo piano noi vediamo fisonomie parziali che esprimono tutt'altra cosa da quella espressa nelle fisonomie complete. È inutile che costui aggrotti le sopracciglia o faccia lampeggiare gli occhi: la camera si avvicina maggiormente e vede il mento che trema e che dimostra viltà e debolezza nonostante il superciglio e gli occhi fulminanti. Oppure: un fine sorriso illumina tutto il viso; ma le narici e i padiglioni dell'orecchio e la nuca hanno un'espressione particolare: proiettati isolatamente essi possono esprimere la volgarità e la stoltezza mascherata dal sorriso. Dati che l'espressione generale non riesce a cogliere senza venire ai particolari. Quanto è bella e nobile, in primo piano, la faccia del pope ne *La linea generale* di S. M. Eisenstein! Ma gli occhi ripresi da soli, esprimono l'astuzia e la bassa avidità che si celano sotto le palpebre. Così anche nel viso più brutto e volgare la camera può cogliere tratti di finezza e di bontà appena percettibili; la camera oltrepassa gli strati della fisonomia e mostra il viso vero che si nasconde dietro ad essa. Oltre *il viso che si fa* la camera scopre *il viso che si ha* e che non si può nè cambiare nè controllare. La vicinanza della camera penetra nelle superfici piccole e incontrollabili del viso e fotografa così il subcosciente. Il viso umano visto così da vicino diventa un documento come la scrittura per il grafologo, con la differenza che la grafologia è un dono non comune ed una scienza, mentre che, per virtù del cinematografo, la microfisonomia è una cosa di tutti.

Fin dai primi saggi di primi piani si è scoperto che in un viso spesso si può leggere molto di più di quanto non sia dichiaratamente scrittovi. Anche la fisonomia possiede dunque le condizioni per cui si legge tra le righe, tra i lineamenti.

Un capolavoro di Asta Nielsen di molti anni fa. Per precisi scopi d'intrigo ella doveva sedurre un uomo. E l'attrice fingeva l'amore con mimica convincente; però durante quella commedia finiva coll'innamorarsi davvero; e le sue mosse, quelle stesse di prima, e le sue espressioni, quelle stesse di prima, a poco a poco, diventavano sincere. Si comportava esattamente come prima, nella sua recitazione nulla di nuovo era visibile; eppure si capiva che qualche cosa era cambiato. Ma c'è di più: ad un certo punto ella doveva accorgersi che un suo complice l'osservava, nascosto dietro ad una tenda; ed ella allora era costretta a dimostrare che era solo una parte quella che lei recitava, così come poco prima aveva dimostrato di essere sincera. Il doppio significato

di quella mimica si capovolgeva. Anche nel secondo momento ella fingeva e la sua espressione era falsa: ed ora finalmente il falso diventava falso ed ella mentiva di mentire.

...Per microfisonomia, frutto della camera vicinissima, si vuol indicare il viso nascosto sotto la vivacità mimica sua propria; questo viso originale non si può farselo, ma è il viso che si ha sempre, inevitabilmente... Questa microfisonomia non è, in sostanza, che il diventar visibile della micropsicologia » (24).

Ho riportato per intero questo ampio squarcio del Balàzs perchè mi pare che valga la pena di discutere il concetto sottile di microfisonomia da lui creato: esso dà anzitutto una conferma solennissima alla teoria che sostiene l'enorme importanza della scelta del tipo e della rispondenza di esso al ruolo da creare; importanza messa in buona luce già dalla teoria del cinema senza attori. E tuttavia, pure in una così acuta indagine, permane un residuo di naturalismo psicologico, accoppiato ad una specie di feticismo, miracolistico della macchina da presa quale è stato comune agli sviluppi, nel senso del documentario, dell'avanguardismo cinematografico. Qui basterà citare la camera-occhio di Dziga-Vertof perchè a tutti si chiariscano le parentele vicine e lontane di questa tendenza. Ci si potrebbe domandare chi, al lume di questa teoria, dovrebbe interpretare nei film le parti del cattivo, se non il cattivo, chi l'assassino se non l'assassino stesso. Ed ecco che infatti, anni fa, Marcel L'Herbier annunciava un film «interpretato dai protagonisti stessi del dramma». Trovata che, a chi non sia vittima di certi indirizzi artistici di questi ultimi anni, rappresentati, poniamo, da Julien Green o da André Gide, apparirà più che di veri artisti come quelli, degli uffici pubblicitari delle case produttrici americane pronte ad offrire milioni di dollari, che so io? a Iusupof o all'ex re d'Inghilterra perchè rivivano sullo schermo il suo tragico delitto l'uno o la sua vicenda alla Lubitsch l'altro. E non c'è stato forse un film in America dove, accanto a Beniamino Gigli, del *Metropolitan*, figurava Don Ciro Vitozzi, il *famigerato prete del processo Cuocolo?*

Ad un attore professionista noi dobbiamo chiedere che la padronanza del suo fisico si estenda fino al dominio della microfisonomia: padronanza che effettivamente aveva Asta Nielsen, come dimostra bene proprio l'esempio prodotto dal Béla Balàzs; e che oggi ha, per esempio, Paul Muni, chi ricordi la sua strizzatina d'occhi ad Ann Dvorak, ne *Il dottor Socrate*, quando inizia la serie delle iniezioni di morfina ai gangsters. Qualche cosa di simile avveniva nei primi piani

di Pola Negri, quando, nel viso impietrito le si appannavano gli occhi come, direbbe Paul Morand di una sua eroina, acqua limpida in cui si versi qualche goccia di mistrà. Effetto ottenuto dall'attrice con mezzi propri e di cui è solo un pallido surrogato quello che si può ottenere coll'ausilio degli operatori, proiettando cioè sugli occhi una luce diretta.

Si pensi a Robinson, in *Tutta la città ne parla* di J. Ford: il grande attore vi impersonava due parti, quella di un terribile bandito e quella di un timido impiegato; ebbene, il suo dominio della microfisonomia era tale che egli, che nel corso della storia appariva in un gioco di alterne situazioni e di continue sostituzioni, rivelava al pubblico in ogni momento l'identità effettivamente voluta dalla narrazione. Dunque la macchina da presa coglie la più profonda e reale natura dei soggetti fotografati solo quando essi sono attori e non sanno padroneggiare la propria mimica minore. Ma i veri attori cinematografici lo possono e lo sanno anche in quei minuti aspetti che, impercettibilmente ad occhio nudo son colti dal primo piano. Ed anche questa capacità fa parte del mestiere e non ha riscontri nè precedenti col mestiere, solo apparentemente affine, degli attori di teatro.

I faciloni che si entusiasmano, che non se ne intendono, ma che le cose belle le capiscono anche loro, quelli che vibrano di falsa commozione dinanzi agli spettacoli della natura, che tengono nature morte pompieresche nelle sale da pranzo e marine e tramonti di Piazza di Spagna nei salotti stile novecento, certamente son tutti qui a rimproverarmi con calde parole di sopravvalutare il *mestiere* che non può produrre che sterile meccanicità di fronte alla spontaneità, alla naturalezza, alla bella natura e al sole mio che sta in fronte a te.

Io vorrei convincerli che essi non hanno capito. E spiegare che un'assoluta padronanza dei muscoli pellicciai, dei loro ferri del mestiere, in questo caso, deve rendere all'attore impossibile quelle espressioni che, nella realtà, il viso assumerebbe e che nel film in genere ed in particolare nel primo piano è sempre eccessivo e risulta innaturale. Ma per che via con tali contraddittori?

È chiaro che due che facciano a pugni sono mossi da uno stesso movente interno: quello di colpire quanto più è possibile l'avversario e quello di esserne colpito il meno possibile. Ma solo chi attraverso uno studio serio di parate e di entrate è diventato padrone della tecnica del pugilato riuscirà nel suo intento compiendo i gesti più adatti allo scopo, divenuti ormai per lui istintivi. Questo modo di boxare ap-

parirà allo spettatore naturalissimo mentre quello dell'avversario, ignaro delle regole del pugilato, che si scopre continuamente e che non ha nessuna secchezza di pugno, apparirà scomposto e innaturale.

Esiste una profonda differenza fra naturalezza artistica e realtà naturale, allo stesso modo come — diceva Flaubert — esiste un divario enorme tra i libri *facili* e quelli scritti facilmente. O è il caso di ricordare ancora l'esempio scolastico delle più fluide strofe dell'Ariosto, scritte e riscritte, tre, quattro e perfino sedici volte?

IV. — Creatività dell'attore cinematografico

Non vorrei a questo punto spendere troppe parole per confutare una tendenza della recitazione sostenuta in verità solo dagli incompetenti e dagli estetici della bella natura: quella per cui, come costoro dicono bruttamente, l'attore deve *immedesimarsi* e *investirsi* della parte. Preferirei che per tutti fosse sufficiente la satira che del tipo ha fatto proprio il cinematografo (che già in *Secolo XX* s'era intelligentemente fatto beffa del teatro) col veramente «*Impareggiabile Godfrey*», nella scena in cui l'emigrato russo, sbafatore e pagliaccio, dichiara di non poter fare l'urango perchè in quel momento non *sente la parte* cosicchè alla scena mancherà *l'anima*: o vorrei potermi limitare a qualche bonario rimbrotto per coloro che in più di duecento anni, non hanno trovato il modo o il tempo di leggere, meditare e capire il *Paradosso dell'attor comico*, libretto perfettissimo; e al gentile invito a lasciar passare qualche altro secolo prima di avventurarsi a trattare di cinematografo. O ricordare ancora i pericoli del metodo loro tanto caro con la citazione dei versi del poeta Giggi Pizzirani che, nel 1913 scrisse una serie di sonetti inspirati al *Quo vadis?* di Guazzoni. Una comparsa che faceva l'antico romano racconta:

...e una sera che stavo intropeato
co' na sborgna de quelle a commugnone
vado lì tra le quinte, pijo Nerone
e je fo sbatte er grugno ar tavolato...
...Quello de sotto intanto strilla e urla:
Lasseme che te possin'ammazzatte
ma nun lo vedi che so un re da burla?...

Quanto ho trattato fin qui, sia pure per accenni, dovrebbe aver dunque chiarito a tutti il divario enorme che esiste tra il teatro e il cinematografo: che dunque consiste precisamente nella necessità per

il teatro, delle unità aristoteliche: poichè quelle leggi anche se non assolutissime poco scarto comportano come possibile. E nella costante idealizzazione di converso nel cinematografo degli spazi e dei tempi.

Si è visto ancora che la rappresentazione teatrale è un elemento piuttosto ibrido e accessorio, e non necessario all'opera d'arte che gli preesiste; la cui instabilità e la cui labilità ne fanno un'arte piuttosto *sui generis*. Il film invece è impensabile se non realizzato in ogni sua parte, e l'attore ne è elemento costitutivo integrante, il cui lavoro ha caratteri di definitiva assolutezza e di durevolezza ignoti alla rappresentazione scenica.

Di più sappiamo ancora che il lavoro degli attori di teatro è di natura *interpretativa* mentre quella degli attori dello schermo di natura *creativa*. Da quest'ultimo punto mi sembra opportuno riprendere le mosse per trattare dell'arte dell'autore dello schermo.

L'interpretazione, la ricreazione spettacolistica di un'opera d'arte preesistente implica negli attori di teatro una funzione mista di attività creatrice e di attività critica e, in sostanza è — *col suo diritto e col suo torto* — una vera e propria traduzione. E i traduttori, si sa, per lo più sono dei traditori anche se il gioco di parole è vecchio come il cucco.

Kennst du das Land quando diventa *non conosci il bel suol* perde la miracolosa e quasi indecifrabile pregnanza dell'originale per farsi genericità distratta e stomachevole sentimentalismo e l' universalità poetica dell' opera di Goethe diventa individuale malumore. Tanto avviene nel teatro, come abbiamo visto quando gli attori riportano l'opera e il personaggio alla loro psicologia. Da una interpretazione dell'*Amleto* infatti io ho dedotto una volta (non c'era niente di meglio da fare assistendo a quella rappresentazione) curiosi particolari biografici sull'attore che non degnamente portava i panni del principe di Danimarca, credendo di riconoscere nel suo mugolare *i tormenti della carne* accenti rivelatori di sue peregrine singolarità sessuali, mentre i ruggiti contro *le ingiurie della legge e le ire dei tiranni* mi raccontavano non so più quali storie di uno spaccio di sale e tabacchi rifiutato alla sorella dell'applaudito attore dal governo malavitoso di Giolitti.

Una poesiolina francese *de ta tige détachée pauvre feuille desseчée* ha avuto la singolare ventura di essere tradotta da Giacomo Leopardi ed è divenuta *lungi dal proprio ramo povera foglia frale* con quel che segue: la piccola espansione dell'autore francese s'è tramutata così in lirica e universale visione del mondo. Non altrimenti avve-

niva ne *La porta chiusa* di Marco Praga quando l'interpretava la grande Eleonora Duse.

L'arte dell'attore dello schermo non è dunque nell'interpretare ma nel creare: e la sua creazione deve esser armonica di una collettiva maggior creazione che è il film intero. Si chiederà quindi all'attore facoltà critica, un'autoscienza dei propri mezzi, volta però non alla riproduzione di un'opera preesistente ma alla creazione di una futura. Le elaborazioni collettive della materia vanno naturalmente condotte secondo un criterio non mai psicologico ma ideologico.

A maggior chiarimento di questo concetto del resto ormai assai semplice, spero, valga ancora qualche esempio: nella *Margherita Gauthier* di Cukor, Greta Garbo si deve trasformare da mondana qualsiasi in donna nobilitata e purificata dall'amore. Il regista si è riservato per la scena finale della morte l'effettiva profonda rivelazione di quella purezza nuova. È chiaro che se l'attrice avesse inseguito una verosimiglianza psicologica avrebbe dato il suo progressivo trasformarsi ed avrebbe perduto l'effettiva efficacia della scena della morte in cui quella purezza si rivela non solo agli occhi di quello stupido piccolo americanino di Robert Taylor ma anche a quelli del pubblico commosso.

Viceversa nel film *Le belve della città* Robinson ci mostra quale errore sia il fare intervenire l'elemento psicologico a contrasto di quello ideologico; egli è in quel racconto un poliziotto che si fa ammettere in una banda di gangsters per scoprirne le fila. Egli un paio di volte nel corso della storia esprime con la straordinaria leggibilità del suo viso un certo rimorso per la sua attività di spia che tradisce la fiducia sia pure di un gangster: ebbene quell'espressione contrasta col concetto del film che vuol far considerare, come qualche altro film del genere americano, quella come una missione eroica. E tutta l'efficacia del racconto si perde: i bianchi e i neri del significato si perdono, il pubblico non ha più orientamento: è scontento, scopre la corda della antiartisticità del film. E, si badi, proprio per una espressione facciale che certamente esprimeva un sentimento psicologicamente più che giustificabile.

A conclusione di questa sommaria analisi dell'attore cinematografico si può dire che, se essa ne resta privata di quelle pseudo-doti che mandano in visibilio i cervelli deboli (ipersensibilità, *sex-appeal*, mille volti e simili) ne acquista in cambio la dignità artistica dell'arte.

UMBERTO BARBARO

NOTE

(1) V. S. PUDOVCHIN: *Actior v filme* (L'attore nel film), Leningrad, 1934, pag. 102.

(2) S. A. LUCIANI: *L'antiteatro*, Roma, 1928.

(3) F. T. MARINETTI: *Manifesto del Teatro Futurista sintetico,* 1915.

(4) P. M. CHERSGENZEF: *Tvorceschii teatr* (Il teatro creatore), Moscva-Petrograd, 1923, pag. 17.

(5) *Op. cit.*, nota 1.

(6) *Op. cit.* nota 1, pag. 66: « L'attore di teatro mormora urlando, contraddicendo così il senso stesso della parola mormorare ».

(7) F. T. MARINETTI: *Manifesto del Teatro della sorpresa.* 1924.

(8) H. WALDEN in « Noi ». Rivista d'Arte futurista, Anno I, serie II, 1924.

(9) F. KIESLER: *Debacle des Theaters,* in « Internationale Austellung der Neuer Theatertechnik ». Wien 1924.

(10) W. WAUER: *Der Schauspieler* in op. cit., nota 9.

(11) E. PRAMPOLINI: *L'atmosfera scenica futurista,* in op. cit., nota 9.

(12) A. PIOTROVSCHI: *Kino i teatr* in « Kino », 1928, n. 6.

(13) In « Sovietschi Ecran », 1929, n. 1.

(14) C. L. RAGGHIANTI: *Cinematografo e teatro.* (Pisa, 1937).

(15) ALLARDYCE NICOLL: *Film and Theatre.* London, 1936, pag. 212. GIUSTI ARNALDO: *Lezioni di cinematica.* (Turin, 1933).

(16) P. MONELLI, in « Cinema », Roma 1937.

(17) U. BARBARO: *Potenza del Cinema,* in « Lo Schermo », Roma n. 12, 1936 e parzialmente in « Bianco e Nero », 1937, n. 1.

(18) J. CATELAIN: *L'Acteur,* in « Cinéma ». Paris, 1925. Les cahiers du mois, n. 16-17; pag. 17: « Si l'on n'aluse pas des mots un seul est vraiment acteur: l'acteur cinématographique ».

(19) U. BARBARO: *Pende a servizio della Supermarionetta,* in « Quadrivio » Roma.

(20) V. PUDOVCHIN: *Film e fonofilm,* (ed. it. a cura di U. Barbaro). Roma 1935.

(21) R. ARNHEIM: *Film als Kunst,* Berlin, 1932.

(22) *Op. cit.*, nota 1, *passim.*

(23) TIMOSCENCO: *Problemi del metraggio cinematografico: Ritmo e punti salienti.* Trad. di U. Barbaro in « Italia letteraria », Roma 1935, n. 7.

(24) BÉLA BALÁZS: *Der Gest das Films* (Halle 1930).

BIBLIOGRAFIA

FRANCES AGNEW: *Moction Picture Acting* - New York, 1913.

TITO ALACCI (*Alaicevic*): *Le nostre attrici cinematografiche* - Firenze,1919.

GUGLIELMO ALBERTI: *Acciaio* - Roma, 1932, in « Scenario ».

W. M. ARNES: *Introduction to Beauty* - New York, 1931.

D. NICOLAI ANOSCENCO: *Svuciasciaia filma v S.S.S.R. i sa granizei (Il film sonoro nell'U.R.S.S. e all'estero)* - Moscvà, 1930.

CESAR M. ARCONADA: *Vida de Greta Garbo* - Madrid, 1929. Ed. it. Trad. A. R. Ferrarin, Milano, 1930.

RUDOLF ARNHEIM: *Film als Kunst* - Berlin, 1932. In it. estratti a cura di U. Barbaro, Roma, 1932; in ingl. trs. by L. M. Sievking and F. D. Morrow, London, 1933.

JEAN ARROY: *Ivan Mosjoukine* - Paris, 1927.

J. SERGE AURIOL: *Harry Langdon* - Paris, 1930, in « Revue du Cinema ».

MARIO BAFFICO: *Dei e semidei del '900* - Milano, 1930.

BALAZS BELA: *Der sichtbare Mensch* - Wien, 1924.

BALAZS BELA: *Der Geist des Films* - Halle, 1930. In it. qualche parte trad. da U. Barbaro: « *Le forbici poetiche* » in « Occidente » n. 9; « *Il primo Piano* »; « *Il film a colori* » in « Italia Letteraria », 1935. In russo con *capitoli aggiunti* trad. di N. Friedland red. e pref. N. A. Lebedef: Moscvà, 1935.

LILIAN BAMBURG: *Film acting as a career* - London, 1929.

UMBERTO BARBARO: *Pende a servizio della supermarionetta* - Roma, 1934 in « Quadrivio ».

UMBERTO BARBARO: *Il cinematografo e l'ideale di bellezza* - Roma, 1936 in « Quadrivio ».

A. F. BINDER: *Unsere Filmsterne* - Berlin, 1921.

FRANZ BLEI: *Die goettliche Garbo* - Giessen, 1930.

A. BLITZ: *Los cien artistas más populares de la Cinematografia mundial* - Barcelona, 1919.

J. R. BLOCH: *Destin du Théatre* - Paris, 1930.

A. GIULIO BRAGAGLIA: *L'evoluzione del mimo* - Milano, 1930.

A. GIULIO BRAGAGLIA: *Danza e cinematografo* - Roma, 1936, in « Cinema ».

ARNOLD BRONNEN: *Film und Leben: Barbara la Marr* - Berlin, 1928.

M. BRONNICOF: *Etiudi o tvorcestie Mary Pikforda (Studi sull'attività di M. P.)* - Leningrad, 1927.

ADRIAN BRUNEL: *Filmcraft* - London, 1933.

ADRIAN BRUNEL: *Film Production* - London, 1936.

EMILIO CECCHI: *Buster Keaton* - Roma, 1932, in « Scenario ».

BLAISE CENDRARS: *Naissance de Charlot*, in « Aujourd'hui », Paris, 1931.

LUIGI CHIARINI: *Cinematografo*, Roma, 1935.

LUIGI CHIARINI: *Come s'impara a fare il cinema* - Roma, 1936, in « Cinema ».

LUIGI CHIARINI: *Didattica del cinema*, « Bianco e Nero », marzo XV.

ALBERTO CONSIGLIO: *Introduzione ad un'estetica del cinema* - Napoli, 1932.

ALBERTO CONSIGLIO: *Charlot riveduto* - in « Scenario », Roma, 1932.

A. CONSIGLIO E G. DE BENEDETTI: *Attore o regista?* - Roma, 1936, in « Cinema ».

A. CONSIGLIO E G. DE BENEDETTI: *L'ardua vita di Greta Garbo* - Roma, 1936, in « Cinema ».

GORDON CRAIG: *Cinema and its drama* - London, 1922, in « English Rewiew ».

ACHILLE DANIELI: *Pirandello e Ruttmann* - Napoli, 1932, in « Roma ».

F. M. DANTON: *Per diventare artisti cinematografici* - Messina, 1932.

LOUIS DELLUC: *Photogénie* - Paris s. a.

LOUIS DELLUC: *Cinéma et Cie* - Paris, 1919.

LOUIS DELLUC: *Charlot* - Paris, 1920.

H. DIAMANT BERGER: *Le cinéma* - Paris, 1920.

OSKAR DIEHL: *Mimik in Film* - Muenchen, 1922.

CH. DULLIN: *L'émotion humaine* - Paris, in « L'art cinématographique ».

CARLOS CUENCA FERNANDEZ: *Fotogenia y arte* - Madrid, 1927.

ROBERT FLOREY: *Filmland* - Paris, 1923.

ROBERT FLOREY: *Deux ans dans les studios américains* - Paris, 1925.

J. GALTIER BOISSIERE: *Charlot* - Paris, 1919, in « Crapouillot ».

ABEL GANCE: *La beauté à travers le cinéma* - Paris, 1926.

GRETA GARBO: *Ma vie d'artiste* - Paris, 1930, in « Cinemagazine ».

GRETO GARBO: *What public wants*, in « Saturday Rewiew », 1931.

V. GARDIN: *Pervie godi sovietscovo Kino (I primi anni del film sovietico)* - Moscvà, 1934, in « Sovietscoe Kino ».

A. GINA: *Saggio sull'arte cinematografica di Stacia Napierkowska* - Milano, 1913.

EUGENIO GIOVANNETTI: *Il cinema e le arti meccaniche* - Palermo, 1930.

EUGENIO GIOVANNETTI: *Il cinema in cerca dell'attore* - Roma, 1932, in « Scenario ».

I. GOLL: *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung* - Dresden, 1920.
ROLAND GUERARD: *Le geste et le rythme* - Paris, 1928, « Cinéa-Ciné ».
ELINOR HUGUES: *Famous Stars of Filmdom* - Boston, 1931.
LEV KULIESCIOF: *Nasci pervie opiti (I nostri primi tentativi)* - 1934, in « Sovietscoe Kino ».
LEV KULIESCIOF: *Repetizionni metod v kino* - Moscvà, 1935.
MAX KUNSEL: *Wie werde ich Filmschauspieler Filmschauspielerin?* - Nurberg, 1921.
RICHARD KUHN: *Greta Garbo: der Weg einer Frau und Kuenstlerin* - Dresde, 1935.
M. LALOIS: *Cinq mois à Hollywood avec D. Fairbanks* - Paris, 1919.
E. LEISTNER: *Come si recita nel fonofilm* - Roma, 1936, in « Cinema ».
R. MAGGI: *La costituzione degli attori dello schermo* - Milano, 1935.
DENIS MARION: *Erich von Stroheim* - Paris, 1929, in « Revue du Cinema ».
ETTORE MARGADONNA: *Cinema ieri e oggi* - Milano, 1932.
ANDRÉ MAUGE: *Doug and Joan ou la deuxième génération* - Paris, 1928, in « Revue du Cinéma ».
J. MITRY: *E. Jannings* - Paris, 1927.
ALLARDYCE NICOLL: *Film and théatre* - London, 1936.
CORRADO PAVOLINI: *Lucio d'Ambra precursore di Lubitsch* - Roma, 1935, in « Scenario ».
EVGHENII PETROF: *Actior period kinoappàrat (L'attore davanti alla camera)* - Moscvà, 1929.
H. PORTEN: *Vin Kinotopp zum Tonfilm* - Dresden, 1935.
H. POULAILLE: *Charlie Chaplin* - Paris, 1927.
V. I. PUDOVCHIN: *Film e Fonofilm* - Trad. e note di U. Barbaro, Roma, 1935. Ed. or. Moscvà, 1926. In ted. Filmregie und Filmmanuscript, Berlin, 1928. In ingl. Film Technique, London, 1929.
V. I. PUDOVCHIN: *Actior v filme (L'attore nel film)* - Leningrad, 1934.
W. B. PITKIN and M. MARTSON: *The art of sound Pictures* - New York, 1930.
W. RATH: *Kino und Buehne* - Muenchen, 1922.
H. RICHTER: *Der Spielfilm* - Berlin, 1920.
H. RICHTER: *Filmgegner von Heute Filmfreunde von Morgen* - Berlin, 1929.
PAUL ROTHA: *The Film till now* - London, 1930.
PAUL ROTHA: *Celluloid* - London, 1931.
RUDENSKI: *Gestologie* - Berlin, 1932.
FAUSTO SAMBRA: *Come si diventa artisti cinematografici e drammatici* - Venezia, 1932.
MAURICE SCHUTZ: *Le maquillage* - Paris, in « L'art cinématographique ».
R. SCHWOB: *Une mélodie silencieuse* - Paris, 1929.
V. SCLOVSCHI: *Chaplin* (in russo) - Berlin, 1933.
F. STEPUN: *Theater und Kino* - Berlin, 1932.
G. O. STINDT: *Das Lichtspiel als Kunstform* - Bremerhaven, 1924.
H. ZEHDER: *Der Film von Morgen* - Berlin, 1923.

La tecnica e l'arte del doppiato

Il doppiato di un film, concepito come riproduzione scrupolosa della versione originale, apporta alla tecnica cinematografica gli stessi fattori culturali, estetici ed etici che vengono apportati alla letteratura dalla traduzione di un libro di autore straniero. In entrambi i casi si cerca di interpretare e di portare a conoscenza dei lettori, o degli spettatori, una manifestazione della vita di un popolo a noi affine o da noi diverso; cambiano solamente il modo di dare questa manifestazione ed i mezzi per ottenere una più o meno completa visione dell'opera originale.

Il doppiato dei film è divenuto completa espressione d'arte e di possibilità cinematografiche sopratutto in Italia. Si è cioè riusciti solo da noi a dare un carattere ed una personalità a tutti gli attori che figurano sullo schermo attraverso il carattere e la personalità degli attori che dànno ad essi la voce e le inflessioni di tonalità e di musicalità.

Senza dilungarci su questioni che non hanno attinenza con la tecnica del doppiato, ricorderemo tuttavia che le possibilità presentate da questa nuova applicazione hanno suscitato commenti e pareri assai disparati; nella tecnica si è però giunti ad una tale perfezione da meritare, allo stato attuale, il consenso di numerosi produttori di film, i quali si rivolgono alle ditte italiane per ottenere doppiati perfetti e completi anche in lingue diverse dalla nostra.

La tecnica del doppiato è prettamente italiana.

Non sono necessarie in questo campo attribuzioni di priorità o discussioni di nazionalità, perchè il relativamente brevissimo tempo di vita di questa applicazione permette a tutti coloro che hanno seguito il decorso dei perfezionamenti della tecnica di questi ultimi anni, di

ricordare le origini e lo sviluppo del doppiato. Nè del resto si può ignorare che in talune nazioni che sono all'avanguardia dei progressi della cinematografia sono tuttora sconosciute le modalità per ottenere un film parlato nella loro lingua ricavando la successione delle scene da un film girato in altro paese.

Si è detto talora che, appunto per questo suo carattere di derivazione da un lavoro non realizzato nella propria nazione, il doppiato rappresenta un sottoprodotto delll'industria cinematografica, destinato a portare una produzione migliore straniera in quelle regioni ove le possibilità di realizzazione sono scarse o laddove è scarsa in generale la qualità della produzione nazionale. I paesi che hanno una forte produzione di film non conoscono infatti le possibilità del doppiato.

Questo aspetto della tecnica del doppiato è però completamente contrario alla nostra concezione.

Senza discutere il carattere di inferiorità della cinematografia che realizza la versione dei film prodotti all'estero, carattere che non corrisponde alle reali possibilità della tecnica, a noi sembra più opportuno scindere completamente i termini che caratterizzano la tecnica da ripresa da quelli che individuano la tecnica del doppiato, alla stessa guisa che la letteratura di un paese non è in modo alcuno assimilabile alla traduzione delle opere letterarie prodotte in altri paesi.

Il doppiato, come la traduzione, rivestono una individualità propria che li distingue nettamente dall'espressione artistica del soggetto originale.

Ed analogamente a quanto avviene per la letteratura ci sembra altresì essere un difetto della tecnica il non poter valutare la produzione dei paesi stranieri. Non è possibile concepire che un letterato basi tutta la sua cultura sulle opere prodotte nella sua patria o su quelle che egli può leggere nelle lingue originali; analogamente non ci sembra essere cosa possibile privare la grande massa di spettatori, che in generale non hanno conoscenze linguistiche, delle opere di arte cinematografiche prodotte all'estero.

Permane è vero, e fu forse la ragione del suo nascere, il carattere di inferiorità del doppiato in rapporto alla produzione diretta, ma questo confronto negativo ha valore a nostro modo di vedere, solo se si prendono in considerazione le possibilità tecniche delle due applicazioni e dovrebbe perdere ogni suo significato rapportato allo stato culturale e produttivo delle nazioni.

Intendiamo dire in altri termini che conoscere le possibilità del doppiato e realizzare doppiati di film stranieri è altrettanto utile per una nazione come il produrre film nazionali, perchè in tal modo si dà agio al pubblico di conoscere la migliore produzione estera e di poter fare utili ed istruttivi confronti con la migliore produzione nazionale. Il doppiato, come arte e come tecnica, pur rappresentando una specifica applicazione, è necessario per integrare le funzioni culturali e spettacolari della cinematografia.

Alla creazione di un doppiato concorrono gli stessi elementi che sono necessari ad una ripresa cinematografica e precisamente un gruppo di tecnici ed un gruppo di attori. Il coordinamento delle scene, la scelta degli attori, la successione delle musiche e dei rumori e tutte le questioni artistiche inerenti alla buona riuscita del doppiato sono affidate ad un direttore di sincronizzazione il quale riveste un ruolo analogo a quello del regista.

Il film in dizione originale è sempre accompagnato dal copione e cioè dalla copia scritta di tutte le battute che sono dette dagli attori; talvolta, ma solo in casi molto rari, il copione comprende anche la sceneggiatura la quale però è per questo lavoro di doppiaggio del tutto inutile.

Il copione viene tradotto in lingua italiana e adattato da persona pratica del doppiato capace cioè di analizzare i movimenti delle labbra ed i gesti degli attori.

Questo lavoro può essere effettuato dalla stessa persona o da due persone diverse; in quest'ultimo caso la funzione di colui che adatta le parole allo schermo è di gran lunga più importante e più difficile.

In generale il lavoro di adattamento viene eseguito dopo una proiezione preventiva del film intero e lavorando di poi sul tavolo di montaggio. Non è raro il caso che il lavoro di adattamento venga effettuato dallo stesso direttore di sincronizzazione o alla presenza di esso.

La necessità di seguire attentamente con la proiezione la scelta delle frasi che debbono essere pronunciate dagli attori nasce dalle vicende della tecnica cinematografica. È intuitivo che le battute dette in primo piano richiedono una cura molto maggiore delle battute dette in piano lungo, ove più difficilmente si possono seguire i movimenti delle labbra, così come le battute dette in una scena molto luminosa devono essere più precise di quelle dette durante la riproduzione di scene poco luminose (scene notturne o simili) oppure di quelle dette quando l'attore volge le spalle all'obbiettivo od è fuori quadro.

Ultimato il lavoro di traduzione e di adattamento, il film viene proiettato in lingua originale per tutti coloro che in seguito prenderanno parte alla realizzazione del doppiato e cioè ai tecnici ed agli attori; a questi ultimi viene resa nota in tempo la parte ad essi affidata. Ciò fatto si procede al taglio delle scene. Questa fase della lavorazione, che è corrispondente alla sceneggiatura dei soggetti per cinematografia, viene eseguita per il doppiato col criterio della maggiore semplicità e del più spiccato adattamento alle capacità degli attori che dovranno dare la voce.

Generalmente il taglio delle scene corrisponde ai cambiamenti di ambiente nello schermo, tenendo presente che ogni scena può in tal modo comprendere un numero assai grande di inquadrature. Questo lavoro viene eseguito considerando specialmente la facilità che ha colui che doppia di analizzare i gesti ed i movimenti dell'attore e di immedesimarsi nel suo carattere. Gli attori più bravi, che dànno voce ai protagonisti del film, sono in grado di girare scene, con battute tra due od anche a tre personaggi, della lunghezza di 100 metri ed anche più di pellicola, pari a circa quattro minuti consecutivi di recitazione senza mai perdere il ritmo della recitazione; quando invece lavorano attori meno bravi che debbono pronunciare frasi staccate o quando si girano scene molto movimentate con moltissime voci sovrapposte o di poco sfalsate (scene di battaglie, di panico, di disastri, e simili) la lunghezza della scena viene molto ridotta e può divenire anche di solo quattro o cinque metri pari a circa otto o dieci secondi di proiezione.

Sulla scelta del raggruppamento di scene da girare nei vari giorni di lavorazione esistono criteri molto disparati i quali partono da presupposti assai diversi.

I direttori di sincronizzazione che intendono dare una sequenza logica alle scene ed anche ai problemi fonici preferiscono eseguire il loro lavoro facendo svolgere le scene nell'ordine stesso in cui si trovano nel film originale.

Questo criterio è però pochissimo pratico e quindi pochissimo seguito. Il difetto principale è quello di essere molto costoso perchè richiede la presenza, durante tutto il periodo di lavorazione, di quasi tutti gli attori; inoltre la registrazione sonora, pure acquistando dal punto di vista fonico una migliore continuità ed una più logica uniformità, rimane, per quel che riguarda l'acustica degli ambienti, disuniforme e priva di carattere. Come meglio sarà detto in seguito, il fonico dispone di varie attrezzature per creare un ambiente acusticamente rispondente alla realtà della scena rappresentata; questa condizione am-

bientale, che nel montaggio del film può ritrovarsi in punti svariatissimi e molto distanti tra di loro, viene a mancare al momento della registrazione essendo il tecnico obbligato a variare continuamente, in corrispondenza alle esigenze del film, gli adattamenti acustici, di cui dispone e di cui difficilmente potrà in seguito ritrovare o ricordare i posti esatti.

Il raggruppamento più logico è pertanto quello che tiene conto sia delle esigenze acustiche delle scene, come delle esigenze economiche del doppiato (facendo cioè in modo che attori, che abbiano poche battute in punti molto diversi del film, possano eseguire la sincronizzazione in un solo giorno di lavorazione).

In questo stadio della lavorazione vien considerato finito il periodo preparatorio e vengono quindi fissati i giorni della sincronizzazione.

Per dare un'idea molto esatta delle varie fasi del doppiato di un film, occorre accennare a tutte le esigenze pratiche che si verificano durante la lavorazione ed alla distribuzione delle mansioni delle varie persone che partecipano alla realizzazione di tutto il lavoro.

Uno stabilimento di sincronizzazione comporta almeno una sala di proiezione ed una camera dei tecnici.

La sala di proiezione è isolata acusticamente ed il suo tempo di riverberazione può essere variato a volontà del fonico mediante l'uso di panneggi e di schermi. La camera dei tecnici ha una finestra, chiusa acusticamente mediante l'applicazione di due cristalli separati da intercapedine d'aria, la quale permette al fonico di seguire la proiezione del film sullo schermo e di studiare la posizione degli attori davanti al microfono in rapporto alla posizione che assumono nelle varie inquadrature.

Il personale che resta al lavoro durante tutto il film è quello tecnico. Gli attori entrano in sala di sincronizzazione solamente quando le necessità della scena lo richiedano. Il direttore di sincronizzazione è sempre presente in sala di proiezione.

A tutti gli attori viene data di volta in volta una copia delle battute che debbono recitare.

La scena che va in lavorazione viene proiettata dal personale di cabina senza interruzione più volte di seguito.

Generalmente le prime volte la scena viene proiettata sonora per dar modo agli attori presenti di immedesimarsi nello stato d'animo degli attori del film e di acquisire gli stessi stati emotivi; in seguito la scena continua ad essere proiettata muta. Gli attori, posti avanti ai

leggii, cominciano a leggere la loro parte, della quale hanno già individuato le pause della dizione e la rapidità delle battute.

A questo punto, il direttore di sincronizzazione interviene per dare l'ultimo definitivo ritocco alle battute delle scene. Sostanzialmente occorre fare in modo che le battute, oltre che rispondere all'idea generale del film ed ai movimenti delle labbra, siano adatte anche alla più o meno scorrevole dizione dell'attore ed alla facilità che esso ha di immedesimarsi nel personaggio affidatogli.

È questo il momento più importante di tutta la lavorazione.

Un bravo attore deve acquistare con facilità, disinvoltura e spontaneità la personalità che rappresenta tanto in teatro davanti l'obbiettivo cinematografico, come in sala di sincronizzazione dinanzi allo schermo.

Quando gli attori hanno le pause e le battute a posto e sanno ben recitare la loro parte, si passa alle prove foniche ed infine alla registrazione del suono.

In sala di montaggio, viene dato a questo lavoro di sincronizzazione la successione regolare e reale che esso ha nel film originale in modo che la casa di stampa possa in seguito fornire la copia sonora.

A questo rapido cenno sulla tecnica della sincronizzazione, deve logicamente far seguito uno studio delle personalità e dell'attività dei vari componenti del complesso tecnico-artistico.

Importantissima è la figura del fonico.

Ad esso è affidata la riuscita del doppiaggio, considerato acusticamente; al direttore di sincronizzazione, si fa obbligo invece di dare forma perfetta dal lato artistico.

Il fonico deve pertanto possedere un buon gusto, una spiccata sensibilità acustica e possibilmente delle discrete qualità artistiche.

I mezzi che sono a sua disposizione variano secondo le esigenze.

Acusticamente occorre che esso sia in grado di riprodurre gli ambienti presentati nel film; deve dare cioè la sensazione dell'aria libera a tutte quelle scene che sono girate in esterni, un certo senso di sonorità e di aumento del tempo di riverberazione alle scene girate in vasti locali, quali i teatri, le chiese, gli auditorî, ecc., la completa sensazione del piccolo locale per le scene che raffigurano ambienti limitati.

Le sale di sincronizzazione sono sempre isolate acusticamente per evitare che i rumori estranei possano essere ripresi dai microfoni.

Generalmente i materiali isolanti adoperati hanno un coefficiente di assorbimento compreso tra 0,2 e 0,3; è sempre possibile variare l'as-

sorbimento totale delle pareti mediante l'aggiunta di tende molto spesse (aumento del potere assorbente) o di pannelli in legno lucidato (diminuzione del potere assorbente). L'uso appropriato di questi panneggi e pannelli, permette di realizzare un uniforme e ben determinato tempo di riverberazione dando modo al fonico di scegliere quell'adattamento acustico della sala che meglio si avvicina alle esigenze della scena da sincronizzare.

Grandissima importanza ha la posizione del microfono. Però non si tratta in questo caso specifico di studiare accuratamente la posizione che esso deve avere nei riguardi dell'attore, perchè viene a mancare il fattore che crea le principali difficoltà durante le riprese delle scene girate in presa diretta; non esiste cioè, durante la sincronizzazione, la preoccupazione di collocare il microfono in condizione tale da non disturbare la ripresa fotografica dell'inquadratura.

Nel doppiato, il microfono viene solitamente posto davanti all'attore ad una opportuna distanza da esso ed in condizioni foniche tali da dare il miglior rendimento possibile della voce. Le differenze di piano e le attenuazioni necessarie per dare al doppiaggio una certa profondità stereacustica vengono realizzate dal fonico mediante l'uso dei controlli di volume che si trovano sul suo tavolo di mischiaggio.

Questa particolare necessità della tecnica del doppiato si riflette indubbiamente sull'esito finale del parlato registrato. Avviene spesso infatti che un doppiato eseguito da persona veramente tecnica e che sappia valutare nel loro giusto grado tutte le possibilità acustiche della sala, dei microfoni e della scena da doppiare, riesca per quanto concerne il suo rendimento acustico, di gran lunga migliore del suono ripreso durante la lavorazione delle scene di un film in lingua originale.

Noi siamo del parere che un fonico di doppiato, mentre deve necessariamente possedere le stesse cognizioni e teorie di un fonico di presa diretta, deve sopratutto essere dotato di un miglior gusto artistico e di una maggiore sensibilità acustica, uniti ad una certa rapidità di azione. Per parlare di quanto commercialmente avviene in Italia ove il basso costo dei doppiati impone una lavorazione rapida ed affrettata, il fonico si trova assai spesso costretto ad eseguire i mischiaggi diretti in tempo brevissimo e senza eccessive prove.

Ciò porta naturalmente notevoli svantaggi nella pratica, in confronto alle riprese di scene dirette della normale cinematografia nazionale, perchè sottopone il tecnico, oltre che ad un lavoro continuo con rarissimi intervalli di riposo, anche ad una tensione nervosa non lieve.

I fonici di doppiato possono assolvere il loro compito solo dopo un lungo tirocinio ed un adeguato addestramento ad un lavoro di tale genere. Con questa affermazione non si intende diminuire affatto il merito di coloro che lavorano in presa diretta. I problemi che si presentano nei due casi sono totalmente diversi ed investono campi assolutamente diversi per quanto simili. La maggiore responsabilità nella riuscita di un film girato in presa diretta giustifica e spiega nel tempo stesso la maggiore lentezza della lavorazione ed il maggior numero di prove di incisione e di possibilità che esso presenta. Nel doppiato non è infrequente il caso in cui un film intero debba essere completamente sincronizzato in 24 o 30 ore lavorative al massimo, ivi compresi i mischiaggi di musiche e di rumori; nè è raro che un fonico debba incidere senza ripeterla una determinata scena provata solamente una volta.

I microfoni usati nelle sale di sincronizzazione, possono essere di qualunque tipo usualmente adoperato in cinematografia. Conviene qui precisare che date le minime difficoltà di posizione qualsiasi tipo di microfono si presta a dare buone registrazioni, purchè la sua curva di rendimento sia lineare o quasi lineare dai 20 ai 9000 Hertz circa. I tipi di microfoni preferiti sono quelli a nastro.

Ma se la curva fonometrica del microfono usato non ha nessuna influenza sulla resa del parlato in quanto è sempre possibile collocare l'attore nella posizione che meglio si presta alle esigenze del microfono, non accade lo stesso quando si tratta di registrare la musica.

Il doppiato nella forma commerciale attualmente in uso in Italia ed in molti altri paesi esclude quasi del tutto questa possibilità.

Ragioni economiche, relative al basso costo pagato per i doppiati, non consentono quasi mai di usufruire di registrazioni dirette di musica. In pratica si suole sempre registrare le musiche esistenti sulle colonne sonore originali quando esse sono libere, quando cioè non sono ad esse sovrapposte battute di attori. Nei casi in cui sulla copia originale esistono musica e parlato insieme si ricorre, all'atto del doppiato, a vari ripieghi tra i quali sono da ricordare sia quello di sopprimere la musica nell'edizione doppiata, sia quello di ricorrere ad un'altra qualsiasi musica da prelevarsi da un disco o da una colonna sonora appartenente ad un altro film od allo stesso film.

Talora le ditte distributrici del film, per agevolare il lavoro di mischiaggio ritirano, unitamente alla copia originale del film, le cosidette « colonne di rumori e di musica ». Queste sono delle sole colonne sonore

normali le quali riportano, in perfetto sincronismo con la colonna sonora del film, tutti i rumori e le musiche che sono ivi registrati. In questo caso il doppiato viene molto agevolato per il fatto che è possibile registrare tutta la musica ed i rumori già dosati per intensità e già distribuiti nel tempo senza dover ricorrere al lavoro del tecnico dei rumori e del maestro di musica.

Il mischiaggio della musica e delle battute si esegue spesso nello stesso momento della registrazione senza ricorrere, salvo casi specifici, ad una registrazione separata del parlato, e, in un tempo successivo, al mischiaggio.

Naturalmente non si intende qui poter riassumere tutte le norme che vigono nella pratica; ogni casa di doppiato usa regole e sistemi di lavorazione proprii e varia le modalità di realizzazione delle sincronizzazioni secondo le difficoltà delle scene e secondo le esigenze della ditta distributrice del film.

In linea di massima, poichè il doppiato rappresenta nel momento attuale una forma commerciale speculativa eseguita nella quasi totalità da ditte specializzate che non hanno nessun interesse allo sfruttamento del film e che lavorano solo su ordinazione di terzi, è naturale che vengano attenuate e talora anche trascurate le necessità artistiche che sono proprie del doppiato.

Quasi sempre la Casa di sfruttamento del film, per garantirsi del buon esito della lavorazione, sceglie ed impone alla Ditta che esegue il doppiato un proprio direttore di sincronizzazione.

Il fonico è il solo responsabile del rendimento acustico del film.

La sua personalità è in primissimo piano nella realizzazione del doppiato. Esso deve vivere e sentire intensamente la scena per cui lavora acquistando spontaneamente la sensazione completa degli stati emotivi degli attori, delle tonalità di voce che più ad essi si addicono e delle condizioni di ambiente in cui agiscono.

Se nelle scene da realizzare esistono inoltre rumori caratteristici e musiche di sottofondo, deve avere la comprensione esatta delle intensità di suono relative e possibilmente deve riuscire a ripristinare, sulla colonna che esso realizza, gli stessi livelli acustici della colonna orginale.

Nè basta.

L'attenzione del fonico deve essere anche rivolta agli attori che dànno voce alle mute figure della schermo. Gli attori in grande maggioranza soffrono del così detto « mal di microfono ».

Fino a quando essi sanno di fare delle prove o comprendono che la loro recitazione ed il ritmo delle battute è detto per addestramento della voce e per creare un perfetto adattamento con i gesti e con le azioni delle scene, conservano una determinata dizione naturale ed assai spesso buona; quando invece hanno la sensazione che il microfono è in funzione e che la loro voce è oggetto di adattamento da parte del fonico, cessa la loro spontaneità. All'atto della registrazione assai spesso varia totalmente il timbro ed il volume di voce con i quali vengono dette le battute; non è raro il caso in cui qualche attore prenda addirittura delle « papere ».

Il fonico, per esperienza, finisce col conoscere i difetti dei vari attori ed al momento dell'incisione li corregge nei limiti del possibile. Naturalmente tutto questo lavoro che si sintetizza in pochissimi minuti di registrazione, e talvolta addirittura in pochi secondi, richiede una tensione nervosa non indifferente, ed una notevole rapidità nell'intuire e rimediare in tempo a tutti i possibili difetti della voce.

Questa rapida sintesi dello stato d'animo del fonico al momento della registrazione illustra e dà modo di valutare l'arduo lavoro di questo tecnico.

Una importanza minore, per quanto anch'essa essenziale, presenta il lavoro del direttore di sincronizzazione.

Abbiamo già accennato al compito ad esso spettante preventivamente nel lavoro di adattamento del copione, nel taglio delle scene da girare, e successivamente, durante la registrazione, nella correzione definitiva delle battute secondo le esigenze reali degli attori a sua disposizione.

Questo in realtà è un compito abbastanza lieve al quale in sostanza, con relativa breve pratica, moltissimi potrebbero riuscire.

La vera funzione del direttore di sincronizzazione è molto simile invece a quella del regista.

Esso cioè sintetizza la personalità artistica del film poichè da esso soltanto dipende la scelta degli stati di eccitazione e di passione che gli attori devono assumere in corrispondenza di determinate azioni sceniche, da esso dipendono le battute e la coloritura dei timbri delle varie voci, ad esso è affidato in sostanza l'andamento artistico del film doppiato.

Le qualità principali che un direttore di produzione deve possedere sono essenzialmente la calma, la conoscenza perfetta della recitazione e sopratutto la possibilità di poter influire direttamente sugli

attori. La calma durante il lavoro è sempre fattore di buon andamento, ma essa è specialmente necessaria quando si presenta la necessità di portare un attore a vincere una cosidetta impuntatura. Non è infrequente il caso in cui un attore non riesca a recitare nel modo desiderato la sua parte; spessissimo le osservazioni del direttore ed il continuo riprovare prima dell'incisione accrescono la confusione iniziale tanto da giungere talvolta all'impossibilità di girare una scena. Si tratta invero di casi assai sporadici, che sono caratteristici in modo particolare di quelle persone che hanno pochissima pratica del mestiere. Ma qualora questa eventualità si presentasse il merito maggiore del direttore è quello di creare istantaneamente l'atmosfera di lavoro che viene turbata da questo incidente.

La conoscenza della recitazione è anch'essa necessaria al direttore per correggere ed indirizzare gli attori in tutti i difetti linguistici che sono assai numerosi in tutte le persone.

Se infine il direttore di sincronizzazione non è capace di imporre la sua volontà agli attori viene a mancare una possibilità non indifferente per la riuscita di un buon doppiato.

È fuor di dubbio che vi sono attualmente numerosissimi attori molto abili per il doppiato, ma è altresì fuor di dubbio che un attore per quanto bravo deve limitarsi esclusivamente a recitare e doppiare la propria parte, essendo esclusivo compito del direttore di doppiato quello di dare a tutte le scene un'unica omogeneità.

Il direttore del doppiato ha quindi anche la responsabilità della scelta dei motivi musicali che accompagnano il film e dei rumori che si producono durante le azioni sceniche.

A tale scopo spesso esso è coadiuvato da un maestro di musica e da una persona che ha l'incarico di produrre tutti i rumori essenziali per la scena.

Quest'ultimo, che con termine molto improprio viene comunemente chiamato tecnico dei rumori, rappresenta la figura più caratteristica di tutto il personale che prende parte al doppiato di un film.

Tutte le scene o per lo meno la massima parte di esse hanno dei rumori vari da sincronizzare. Tali per esempio sono i passi degli attori, i colpi battuti alle porte, i telefoni che squillano, le cadute di oggetti o di persone, il tintinnio di sonagli, i carri che si muovono sulla ghiaia e moltissimi altri del genere, per non parlare delle scene movimentate ove i rumori prendono talvolta un assoluto sopravvento sullo stesso

dialogo, come accade nelle scene di guerra, di lotte e negli incidenti tanto comuni nei film americani di gangsters e simili.

In questi casi, poichè gli attori è bene che conservino il loro posto dinanzi al microfono, necessita l'opera di una persona addetta esclusivamente al reparto rumori.

Il tecnico dei rumori sa per esperienza tutti gli artifici necessari per ottenere i vari effetti, e, qualora fosse utile produrre nuovi rumori mai fino ad allora provati, ricorre al consiglio del fonico il quale ha una più lunga esperienza ed ha inoltre la possibilità di giudicarli davanti al microfono.

In pratica si presenta un fatto molto caratteristico. Il microfono sente i rumori con tonalità sue particolari. Per esempio, in una scena di un film di recente programmazione si vedono friggere due uova. Per riprodurre tale semplice rumore caratteristico furono fatte diverse prove; la sola maniera di udire ben riprodotto dal microfono questo rumore si ottenne sgualcendo con le mani un foglio di carta oleata.

Analogamente ricorderemo che il rumore degli zoccoli dei cavalli in corsa si ottiene mediante mezze noci di cocco battute per la parte cava, sulle ginocchia se si vuol imitare il galoppo e sul pavimento per imitare il trotto. Per dare la sensazione che una voce viene da una stanza diversa da quella raffigurata in scena basta interporre al momento opportuno tra l'attore ed il microfono uno schermo qualsiasi; si crea in tal modo, unitamente ad una corrispondente regolazione dell'attenuatore manovrato dal fonico, un suono di lontananza nella voce che molto si avvicina alla sensazione uditiva che si ha in realtà in tali casi.

È qui inutile dilungarsi a descrivere tutte le varie possibilità di riprodurre i rumori più svariati. In effetti il tecnico dei rumori possiede un ripostiglio pieno dei più svariati oggetti, rotti e sani, tutti utili per rendere quei rumori che sono più adatti alle vicende delle scene che si girano.

I rumori debbono essere prodotti in perfetto sincronismo con la azione scenica. Se pertanto sulla scelta dei rumori ha grande influenza il parere del fonico al quale solo spetta di giudicare se esso è rispondente o meno alle necessità del film, al rumorista spetta l'incarico di produrli al momento voluto.

Questo incarico non è sempre così facile come può sembrare a chi giudichi superficialmente. Gli oggetti che, ad esempio, cadono, debbono essere lasciati qualche istante prima che il rumore venga prodotto; i rumori caratteristici molto forti, come ad esempio colpi battuti ad una

porta, cavalli che corrono, e simili debbono giungere al microfono in sincronismo con le azioni originali, e non debbono mai essere cominciati prima nè durare più a lungo.

I tecnici dei rumori sono molto abili in questo loro lavoro e ne fanno fede i molti film doppiati; il loro compito è sopratutto ispirato alla necessità di dare ai film tutto quell'insieme di fenomeni acustici che li rendono simili ai film originali.

Occorre ora dire qualche cosa anche sugli attori.

La sincronizzazione è un lavoro delicato e spesso difficile che può essere chiamato, forse senza alcuna esagerazione comparativa, il ricamo dell'acustica. Infatti in nessun'altra applicazione dell'acustica occorre, come in questa, uno studio continuo per adornare con la parola, col suono, con la musica tutte le scene, dando coloritura alle azioni, timbri caratteristici alla voce, aderenza completa ai personaggi.

Chi ha assistito ad un lavoro di doppiato, e più ancora chi direttamente vi ha partecipato, conosce quale lungo e talora faticoso lavoro si deve compiere per la scelta di attori appropriati ed in ispecial modo per la ricerca della miglior voce che, per le sue qualità foniche e per le possibilità dell'attore che la possiede, meglio si adatta al tipo ed al carattere del personaggio che si desidera doppiare.

L'attore, dal momento che riceve la parte da doppiare e che ha visto sullo schermo l'azione scenica completa che si vuole sincronizzare, deve abbandonare la sua individualità per cercare di immedesimarsi per quanto è possibile nel suo personaggio.

A questa finzione momentanea serve di notevole aiuto l'atmosfera che si crea al momento della sincronizzazione. Infatti, nel momento stesso in cui sullo schermo si proiettano le immagini della scena muta originale, nell'interno della sala di sincronizzazione si manifesta una progressiva animazione degli attori, i quali, per prove successive, cominciano lentamente a vivere più intensamente gli avvenimenti proiettati fino a giungere ad un livello di adattamento tale da essere accettabile per il fonico e per il direttore.

È stranissima la sensazione che prova chi partecipa per la prima volta solamente come spettatore, ad una sincronizzazione. Nel momento della registrazione, se ci si astrae per un solo istante dal pensare che esiste una proiezione, e si volge l'attenzione alle varie persone presenti nella sala ed alle azioni che esse compiono, alle parole che pronunciano, ed al loro gesticolare, sembra di assistere ad una scena irreale, nella quale viene a mancare il movente per cui tanta gente

si affanna a leggere, recitare e gesticolare, animandosi di una vitalità che sembra vera ma che si intuisce fittizia e momentanea.

Ogni attore deve stare attentissimo al suo personaggio, viverne, per così dire, tutti gli attimi, seguirlo con lo sguardo con l'emozione, con lo stato d'animo che esso ha in quella scena per essere pronto, quando una battuta debba essere pronunciata, a dirla con un'intonazione appropriata. Un bravo attore deve perdere completamente il suo *io* per immedesimarsi tutto nell'attore che doppia.

Non è qui il caso di scendere a particolari singoli sulle varie voci e sulle personalità che un attore acquista in funzione della voce.

Ivah L. Bradley in un suo articolo intitolato «Voce e personalità in Cinematografia» (1) esamina taluni aspetti della personalità di alcuni più noti attori dello schermo americano in funzione della voce che essi possiedono; si intende qui riferirsi alla voce come viene sentita dal microfono e riprodotta dagli altoparlanti, e cioè alla voce registrata nel film e non a quella reale.

Se le deduzioni dell'autore di quest'articolo sono utili per gli americani, per noi che solo rarissimamente possiamo udire la voce degli attori americani nei film, se si eccettuano le poche scene originali cantate che vengono conservate integre, esse perdono ogni valore perchè la voce che viene sentita nelle riproduzioni cinematografiche appartiene ad altri.

Occorre tuttavia soffermarsi un po' sulla voce degli attori di doppiato poichè taluni attori dello schermo sono divenuti popolari e caratteristici solo perchè essi vengono sempre doppiati dalla stessa persona con un timbro di voce caratteristico e con tonalità caratteristiche.

Questo fatto porta due notevolissimi vantaggi pratici.

Il primo di carattere immediato è quello di dare sempre la stessa personalità ad ogni attore, in modo che il doppiato venga a perdere la sua forma di artificio acquistando invece una naturalezza che molto si avvicina e talora si identifica con la realtà.

Il pubblico sa che un attore ha un determinato viso, certe movenze caratteristiche, un suo modo personale di sentire e di interpretare le varie parti; sarebbe innaturale che la voce fosse diversa in ogni film.

In secondo luogo l'attore che doppia un determinato personaggio dello schermo, acquista da parte sua un particolare modo di sentire e

---

(1) V.: Ivah L. Bradley, *Voice and personality in the motion pictures* - Jour. Mot. Pict. Eng., Settembre 1933.

di giudicare le azioni di quello. Si giunge in taluni casi ad una compenetrazione completa tra i caratteri delle due persone che concorrono ad animare l'unica figura; l'attore del film dà la sua personalità ed i suoi gesti, l'attore del doppiato dà la sua voce e le sue intonazioni caratteristiche.

In questi casi di perfetto affiatamento l'affidare la sincronizzazione di un personaggio sempre ad un dato attore arreca un vantaggio considerevole alla lavorazione, perchè questo conosce già il suo compito, e ritrova quello stesso modo di sentire che gli è divenuto famigliare.

Gli attori del doppiato sono tanto più quotati quanto meglio essi sanno conoscere ed interpretare i tipi dello schermo. Si usa dire, in gergo diffuso tra gli stabilimenti di sincronizzazione, che un attore bravo deve essere «tempista». Tempista significa che esso sa prendere con facilità i tempi di recitazione, le pause del dialogo, e le emozioni delle scene; tempista vuol sopratutto indicare che l'attore sa sentire la scena nella forma stessa e con le stesse modalità con cui la sentirono e la interpretarono il regista e gli attori.

Dalle cose fin qui dette appare giustificato quanto abbiamo ripetuto fin dalle prime pagine di questo articolo e cioè che il doppiato, seppure permane in Italia sotto forma speculativa commerciale, è degno di essere preso in considerazione dal punto di vista artistico e dal punto di vista fonico.

Esso più che rappresentare una sottoproduzione della cinematografia, ci sembra che si manifesti come una attività ad essa collaterale con caratteri suoi particolari e dotata di una tecnica specifica.

La stampa ha assai spesso lamentato la mancanza di buoni attori in numero sufficiente alle esigenze attuali. Si deve riconoscere infatti che realmente moltissimi attori vengono sincronizzati dalla stessa persona per modo che nei film doppiati si sentono quasi sempre le stesse voci.

Tuttavia occorre dire che non è facile trovare voci nuove; il microfono ha le sue esigenze e quand'anche una voce risponda bene al microfono, non sempre è facile vincere la riluttanza dei direttori ad assumere nuovi attori. Come si è detto i film vengono doppiati in tempo molto breve e gli attori che per la prima volta si cimentano a questo lavoro sono necessariamente lenti, impacciati, e spesso incapaci di fare la loro parte, non già per mancanza delle doti necessarie ma per poca pratica del mestiere.

Si dice spesso che gli stabilimenti di doppiato non possono mettersi al livello delle scuole; nella lavorazione commerciale occorre gente

pratica, occorrono cioè attori che conoscano già le modalità pratiche del lavoro che viene loro affidato.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, allo scopo di sopperire a questa manchevolezza, già da moltissimo tempo risentita ed ormai troppo lamentata negli ambienti cinematografici, ha creato un corso preparatorio per attori di sincronizzazione.

In tal modo potranno tra poco essere presentati alle Ditte interessate elementi che non solo saranno a completa conoscenza di tutte le necessità artistiche e tecniche che presenta un doppiato, ma avranno anche le qualità di recitazione e di dizione che sono indispensabili per la buona riuscita della sincronizzazione dei film.

PAOLO UCCELLO

La cinematografia nel diritto d'autore

CAPITOLO IV

Dell'autore del libretto cinematografico

Sommario. — 27. Facoltà spettanti all'autore del libretto — 28. Trasferimento di tali facoltà all'imprenditore — 29. Quale sia il contratto che attua questo trasferimento: opinione del De Gregorio che ritiene trattarsi di contratto di edizione — 30. Confutazione di tale opinione — 31. Nemmeno si tratta di contratto di edizione irregolare — 32. Giustezza del nostro assunto pur nei confronti della vigente legge sul diritto d'autore — 33. Quando si possa parlare di contratto di edizione in materia cinematografica — 34. Tra l'autore del libretto e l'imprenditore avviene, invece, una cessione di diritti — 35. Eventuale obbligo di realizzazione cinematografica del libretto da parte dell'imprenditore — 36. Diritti personali spettanti all'autore del libretto.

27. — *Facoltà spettanti all'autore del libretto.*

I films che meglio riescono e che con più favore sono accolti dal pubblico sono quelli creati su di un argomento inventato, su di una trama, cioè, scritta originariamente con il particolare fine della realizzazione cinematografica. Sul libretto in tal modo creato l'autore ha — come vedemmo — l'esclusivo diritto d'autore (1), partecipando, inol-

---

(1) Art. 21 della *Legge*: « L'autore del libretto ha facoltà esclusiva di pubblicarlo separatamente e di trarne un'opera letteraria od artistica di altra specie ».

tre, al diritto d'autore sull'intera opera cinematografica, in misura della metà o del terzo, secondo che nel film intervenga o meno l'elemento musicale, salvo patto contrario (1).

28. — *Trasferimento di tali facoltà all'imprenditore.*

È ormai ben definito nella legge il concetto che tra l'autore del libretto e gli altri autori della pellicola cinematografica si verifichi uno stato di comunione del diritto d'autore (2): tuttavia — pur dopo la chiara dizione dell'art. 20 — molto numerosi sono i problemi che possono sorgere da un tale stato e che ad infinite controversie darebbero luogo se, in concreto, non vi fosse, nella generalità dei casi, un imprenditore che, acquistando le facoltà d'indole patrimoniale spettanti all'autore del libretto, agli interpreti, al direttore artistico, al compositore, venisse egli stesso ad essere titolare di ogni diritto patrimoniale sull'opera cinematografica, con la conseguente facoltà di completamente disporne.

29. — *Quale sia il contratto che attua questo trasferimento: opinione del De Gregorio che ritiene trattarsi di contratto di edizione.*

Limitando, per ora, il nostro studio all'autore del libretto — in gergo: « copione cinematografico » — si presenta subito una prima, interessante questione: in che modo l'imprenditore acquista la proprietà letteraria del libretto dall'autore di esso? Qual'è — in altre parole — il contratto che trasferisce all'imprenditore il diritto d'autore sulla trama sulla quale dovrà essere costruito il film? È bene soffermarsi alquanto su questo punto che ha la sua importanza pratica: anche perchè molte cose inesatte sono state dette al riguardo.

---

(1) Art. 20 della *Legge*. Della dottrina tedesca qualche scrittore ha negato che il diritto d'autore di chi ha creato il libretto possa estendersi anche all'opera cinematografica nel suo complesso. Così la von Erffa — op. cit. pag. 256 — si oppose all'opinione dell'Elster, secondo il quale « l'autore che prepara un libro capace d'essere fissato per la cinematografia e che lo crea come opera originale ha un diritto d'autore su quest'opera anche quando essa sia incorporata nella cinematografia, in virtù del diritto alla propria opera creativa ». Non ci rendiamo per niente conto del perchè la von Erffa combatta quest'affermazione dell'Elster, per verità molto sensata ed accolta anche dalla legge nostra, nè ci ha convinti l'argomentazione da essa addotta, che, cioè, l'opera cinematografica contenga, sì, l'azione inventata dall'autore del libretto, ma solo nell'idea, essendone stato mutato il modo di espressione.

(2) V. retro n. 22.

Opinione abbastanza diffusa — che fu già autorevolmente sostenuta dal De Gregorio (1) e che è stata anche seguita, più recentemente, da qualche sentenza (2) — è che si tratti qui di contratto di edizione. Basandosi principalmente sull'affermazione che l'esistenza del contratto d'edizione sia affatto indipendente dalla materiale struttura dell'opera che ne forma l'oggetto, ritenne il De Gregorio che tale contratto dovesse essere riconosciuto relativamente: 1) alle conferenze, anche se improvvisate e delle quali l'editore debba raccogliere il contenuto; 2) alle opere musicali da riprodursi mediante i dischi fonografici ed altri simili meccanismi; 3) alle opere destinate alla riproduzione mediante le pellicole cinematografiche. Soltanto quando manchi qualche elemento essenziale del contratto, come ad es., l'obbligo dell'editore di pubblicare l'opera, obbligo che, nota lo stesso De Gregorio, non raramente si riscontra a proposito di pellicole cinematografiche, non sarà il caso di parlare di contratto di edizione vero e proprio, potendosi piuttosto configurare un contratto d'edizione irregolare.

30. — *Confutazione di tale opinione.*

Tale concezione non ci sembra rispondente alla realtà delle cose. Secondo noi, l'errore fondamentale risiede nel punto di partenza: laddove, cioè, viene affermato dal De Gregorio che l'esistenza di un contratto d'edizione sia indipendente dalla natura dell'opera che ne forma l'oggetto. Vi è, sì, questa indipendenza, ma soltanto nel senso che non solo le opere letterarie, ma anche le musicali, ma anche le artistiche possono essere riprodotte in molte copie con mezzi meccanici: quando, invece, lo scopo, la naturale destinazione di un'opera non è già quella d'essere riprodotta dall'editore con mezzi meccanici, bensì quella di essere di base per la creazione di un'altra e diversa opera dell'ingegno, in cui la prima s'incorpori e sommetta, non possiamo più, allora, parlare di contratto d'edizione senza forzare tutta l'indole di esso, senza addirit-

---

(1) DE GREGORIO: *Il contratto di edizione,* già cit., pag. 149 e segg. In epoca anche più prossima questa dottrina è stata ripresa da qualche scrittore: il più recente di essi, il GHIRON — *op. cit.* vol. II, n. 184 — sostiene che il contratto che la legge all'art. 38 denomina « contratto di cessione » altro non sia se non una forma generalizzata di contratto speciale, già noto nella letteratura giuridica sotto il nome di contratto di edizione e lo ribattezza col nome di « contratto di cessione a scopo divulgativo » — Cfr. anche G. RAULT: *Le contrat d'édition en droit français,* Parigi 1927.

(2) V. ad es.: *Sentenza 20 marzo 1926* del *Tribunale di Roma* in « Riv. dir. comm. », 1926, II, 428.

tura sovvertirne il normale significato. Qual'è, invero, il concetto del contratto di edizione, oramai definitivamente fissato e nella dottrina e nella pratica e nella legislazione? Contratto di edizione è — per usare le stesse parole del De Gregorio (1) — « quello speciale contratto col quale l'autore concede ad una certa persona, con esclusione di ogni altra, la facoltà di riprodurre e diffondere l'opera per il tempo e nei limiti stabiliti dal contratto e questa persona assume da parte sua l'obbligo di riprodurla e diffonderla per conto proprio ». Si tratta, adunque, sempre di attività di riproduzione e diffusione in mezzi meccanici che deve essere esplicata dall'editore. Ora, può chiamarsi riproduzione meccanica il creare, sulla debole e spesso trascurata trama di un libretto, tutta la complessa opera cinematografica che presuppone il contributo di tante altre attività che tutte danno luogo a diritti d'autore, quali quelle di coordinamento e di indirizzo generale del direttore artistico e quella d'interpretazione degli attori? E può stabilirsi una qualche analogìa fra l'opera meccanica dell'editore o del tipografo e quella di creazione di un'opera nuova qual'è l'opera cinematografica? È quindi, proprio la essenziale diversità della natura dell'opera che impedisce di poter riconoscere l'esistenza di un contratto di edizione, in tema di trasmissione del diritto dell'autore del libretto (2).

Altra è, invece, la soluzione per le conferenze e per le opere musicali da riprodurre mediante i dischi fonografici: in questo caso noi siamo pienamente col De Gregorio e crediamo che effettivamente possa ivi parlarsi di contratto di edizione, dato che nell'opera di riproduzione da parte dell'editore non possiamo riscontrare alcun elemento creativo, ma solo elementi di puro esteriorizzamento.

---

(1) De Gregorio, op. cit. pag. 82.

(2) È sempre il concetto dell'opera cinematografica — come opera distinta dalla trama che ne costituisce soltanto lo spunto — che ci serve di punto di partenza: concetto che noi abbiamo posto in rilievo in ogni occasione (v. nn. 4 e 19). Ed è anche il concetto che non si possa mai parlare di riproduzione di un'opera cinematografica, concetto che ha fatto in modo particolare rilevare il De Sanctis — (v. retro n. 3) — pur traendone, però, conseguenze inesatte a proposito della contraffazione nella riduzione cinematografica di opere letterarie, come vedremo nel capitolo che segue. Anche il De Sanctis, in armonia con i principi da lui accolti, nega che possa, nell'ipotesi esaminata nel testo, parlarsi di contratto d'edizione: tuttavia ci è parso di rilevare una certa incertezza nella sua opinione, anche perchè egli una volta crede di ravvisare nel caso in questione una compravendita — *Gli elementi creativi...*, già cit. — ed altra volta parla invece di contratto di edizione irregolare — *nota a sentenza Tribunale di Roma 26 novembre 1923* in « Studi di dir. ind. » — 1924, I, 40.

31. — *Nemmeno si tratta di contratto di edizione irregolare.*

Tutto ciò senza contare che nel contratto di realizzazione cinematografica di una data trama non si rinviene mai — o quasi mai — l'obbligo dell'imprenditore di procedere alla realizzazione stessa: si tratta allora — afferma il De Gregorio — di un contratto di edizione improprio. Ma — a parte il fatto che noi pensiamo doversi tale figura riscontrare solo nei casi in cui manchino i requisiti dell'esclusività del diritto trasmesso e della riproduzione eseguita per conto dell'editore e non già anche nei casi in cui manchi l'obbligo di pubblicazione, opinione questa in cui seguiamo lo Stolfi (1) — da tutto quanto si è detto innanzi risulta che è proprio il concetto di edizione che non si adatta alla realizzazione di un dato libretto per la cinematografia, realizzazione che — ripetiamo — non può certo assimilarsi alla meccanica moltiplicazione di esemplari che si riscontra nella comune edizione.

32. — *Giustezza del nostro assunto pur nei confronti della vigente legge sul diritto d'autore.*

Anche dopo la legge sul diritto d'autore del 1925 — che ha dato, come abbiam visto, alcune norme, sia pure molto teoriche, sul rapporto tra autore del libretto ed autore della pellicola — non si può parlare di contratto di edizione nei riguardi della conversione del libretto in opera cinematografica. Infatti, l'art. 20 — stabilendo che il diritto d'autore va presuntivamente ripartito in parti eguali tra autore del libretto ed autore della pellicola cinematografica — viene a porre quest'ultimo sullo stesso piede del librettista, a considerarlo, cioè, come coautore dell'opera, come collaboratore nel processo creativo di essa. E come può l'autore della pellicola rivestire la qualità d'editore, quando il suo apporto non è già d'ordine meccanico e di moltiplicazione di esemplari, ma di natura intellettuale, creativa?

Inoltre, non è in alcun modo possibile adattare al caso della realizzazione cinematografica di un dato libretto gli articoli dettati dalla legge in materia di contratto di edizione: ogni dubbio in proposito svanisce

---

(1) v. STOLFI, *op. cit.* 1932 n. 1231-1253. È questa dello STOLFI tutta una completa trattazione sul contratto di edizione irregolare, sul quale il DE GREGORIO si limitò a solo brevissimi cenni.

quando si consideri l'art. 39 che statuisce essere il cessionario — cioè l'editore — obbligato « a far rappresentare, eseguire, pubblicare o riprodurre l'opera... in perfetta conformità all'originale ». Ci è lecito, orbene, applicare questo articolo alla materia cinematografica e pensare che la frase « riprodurre l'opera in perfetta conformità all'originale » si adatti a quella che è, invece, creazione di un'opera nuova, nei confronti dell'esile trama del libretto? Senza dubbio no. Ed ogni idea di contratto d'edizione dev'essere assolutamente esclusa, quindi, pur dopo l'emanazione delle disposizioni di legge vigenti.

33. — *Quando si possa parlare di contratto di edizione in materia cinematografica.*

Tutto quanto abbiamo detto, però — si badi bene — è nei confronti del libretto, quando se ne debba compiere la realizzazione cinematografica. E questo non vuol certo significare che non si possa configurare, in tema di cinematografia, l'ipotesi di un'edizione nel suo vero significato e di un contratto che la regoli: cosa che può benissimo aversi quando il film sia già completamente posto in essere e tutti i vari coautori vi abbiano portato il contributo della loro attività ed arte. In tal caso, il film è già definitivamente fissato sulla pellicola negativa e solo resta da stamparne le singole copie positive e metterle in commercio: attività questa che dai titolari del diritto d'autore — originari o derivati ch'essi siano — può benissimo essere affidata ad un editore che assuma l'obbligo di riprodurre e spacciare i film, moltiplicati che siano in tanti esemplari positivi. Questo sì che è un contratto di edizione vero e proprio — giacchè la funzione dell'editore è quella normale di riproduzione e diffusione dell'opera e v'è da parte sua l'obbligo di pubblicazione —; e qui anche possiamo applicare l'art. 39, intendendolo nel senso che l'editore debba stampare le copie sul negativo, senza in nulla mutarne il contenuto.

Assai più facile e piana a noi sembra quest'interpretazione e più logica di ogni altra si tenti di dare, sforzando il senso e lo spirito della disposizione di legge.

34. — *Tra l'autore del libretto e l'imprenditore avviene, invece, una cessione di diritti.*

Dimostrato ormai che la conversione del libretto in pellicola cinematografica non sia un contratto d'edizione, è necessario che indaghiamo quale sia il tipo di contratto da riconoscere in questo caso. Non avremmo, infatti, che a richiamare tutte le controversie agitatesi nei riguardi del contratto tra autore del libretto ed autore dello spartito nelle opere musicali (1) per avere un'idea delle dispute che potrebbero sorgere anche in materia cinematografica, una volta scartata l'opinione del De Gregorio.

Ma la comune pratica dell'industria cinematografica ci soccorre nella determinazione della natura del contratto in esame. Già dicemmo che l'art. 20 — che stabilisce parità di diritti tra i vari autori dell'opera cinematografica — è ipotesi del tutto teorica ed avente valore soltanto in mancanza di esplicite convenzioni delle parti: generalmente è l'imprenditore che acquista e riassume in sè i diritti di autore degli artefici del film e ne diventa, così, titolare per lo sfruttamento economico. E la formula di acquisto è così ampia da escludere che si possa parlare di un obbligo dell'acquirente di convertire il libretto in film. Quasi sempre, infatti, l'autore del libretto cede completamente e senza condizioni di sorta i suoi diritti all'imprenditore (2), il quale così potrà o meno — secondo lo ritenga opportuno — realizzare in base ad esso l'opera cinematografica: ed in questo caso, invero, noi pensiamo di essere in presenza di una vera e propria « cessione » di diritti — ai sensi e per gli effetti dell'art. 1538 e segg. del cod. civile — con la quale l'autore del libretto operi il completo trasferimento all'imprenditore delle facoltà di realizzazione cinematografica che sul libretto stesso gli competerebbero.

Ma non siamo, invece, dell'avviso che, nella normalità dei casi, avvenga con tale cessione il trasferimento anche della facoltà di adoperare altrimenti il libretto — come opera letteraria, ad esempio, o come opera artistica di altra specie —: ciò trascenderebbe, infatti,

---

(1) V. retro nn. 22 e 24.

(2) In questo senso scrisse già il GABBA, *op. cit.* pag. 307, a proposito, però, dei rapporti tra librettista e compositore dell'opera musicale: « Non si è mai visto che il librettista riceva altro che una somma determinata, trovando il proprietario dello spartito sempre conveniente di disenteressare il librettista mediante un contratto di cessione assoluta ».

le normali finalità della cessione in parola che è posta in essere allo scopo esclusivo della riduzione cinematografica. Non si dovrà perciò — in mancanza di patto espresso — ritenere alienata pur la facoltà appartenente all'autore del libretto di servirsene diversamente, avvenga o non la realizzazione cinematografica; ed è questa la ragione per la quale non crediamo aderire all'opinione del De Sanctis (1) che ritenne trattarsi di una compravendita del libretto da parte dell'imprenditore. Una vendita farebbe ritenere trasmessi *tutti* i diritti di sfruttamento economico dell'opera venduta (2); mentre, ripetiamo, non è giusto — e neanche accade in pratica — che si ritenga ceduto altro che l'esclusivo e completo diritto di realizzazione cinematografica.

35. — *Eventuale obbligo di realizzazione cinematografica del libretto da parte dell'imprenditore.*

L'imprenditore acquirente del libretto non ha, adunque, alcun obbligo di creare in base ad esso una pellicola cinematografica: ciò, naturalmente, quando vi sia la cessione completa ed incondizionata di cui abbiamo fatto parola. Ma ben potrebbe essersi espressamente pattuito l'obbligo della pubblicazione o potrebbe tale obbligo risultare dal testo stesso dell'atto (3). Ancora: l'obbligo da parte dell'imprenditore di creare la pellicola cinematografica potrebbe essere stabilito in base a considerazioni di equità — in omaggio alla disposizione dell'art. 1124 del codice civile, per cui « i contratti debbono essere eseguiti di buona fede, ed obbligano non solo a quanto nei medesimi è espresso, ma anche a tutte le conseguenze che secondo l'equità, l'uso e la legge ne derivano ». Così, se l'autore del libretto venduto riuscisse a provare che causa principale del contratto di cessione sia stato essenzialmente lo scopo di portare effettivamente a conoscenza del pubblico un film creato sull'intreccio da lui composto — e ciò nella legittima speranza di futura

---

(1) v. De Sanctis: *Gli elementi creativi dell'opera cinematografica,* già cit.

(2) Cfr. Stolfi, *op. cit.* 1932, n. 1028 e segg.

(3) Benissimo, adunque, a nostro modo di vedere, dispose il *Tribunale di Torino con sentenza 20 marzo 1926,* quando sancì l'obbligo dell'imprenditore di creare la pellicola cinematografica sul libretto *Ginestre e gramigne,* ma non perchè si trattasse di contratto di edizione, come erroneamente motivò il Collegio, bensì perchè l'esistenza di questo obbligo risultava dal testo stesso del contratto, che stabiliva dover il compenso consistere in lire 10 per ogni copia venduta del film, con l'assicurazione minima di 50 copie. Dalla nostra opinione diverge il De Sanctis, nel suo articolo *Libretto cinematografico e contratto d'edizione* in nota alla sentenza stessa in « Studi di dir. ind. » 1926, fasc. 4 pag. 283 e segg.

notorietà — ben avrebbe egli diritto, in caso di mancato adempimento dell'imprenditore contraente, di ottenere la risoluzione del contratto stesso e la rivalsa del danno.

Ma ripetiamo — l'imprenditore non ha, nei casi normali, alcun dovere di cinematografare il libretto che gli sia stato ceduto: ciò risponde a quel che in pratica avviene, in quanto le Case acquistano in massa i libretti per films e solo un numero piccolissimo di autori — date le ingentissime spese necessarie alla creazione di una pellicola — ha la fortuna di veder realizzata sullo schermo la favola che è parto della loro fantasia.

36. — *Diritti personali spettanti all'autore del libretto.*

La cessione di diritti da parte dell'autore del libretto — per quanto in formula molto ampia possa essere fatta — non può mai importare, evidentemente, il trasferimento dei diritti personali all'autore stesso spettanti e che già vedemmo essere intrasmissibili (1). Di modo che all'autore del libretto spetteranno sempre: *a*) il diritto alla paternità intellettuale della sua opera, vale a dire il diritto ad essere sempre ed in ogni circostanza riconosciuto autore della trama su cui il film è stato creato. Questo diritto, spesso conculcato, è stato sempre riconosciuto all'autore del libretto dall'unanime giurisprudenza (2): e tuttavia, in tale materia, la consuetudine ha larghissimo campo d'azione — tanto che in pratica, generalmente, non è stato fatto e non si fa alcun obbligo alla Casa cinematografica di pubblicare il nome dell'autore del libretto (3). Sono, invece — a scopo di rèclame — pubblicati i nomi degli interpreti principali e specialmente quello del direttore artistico al quale è dovuta l'unificazione dei vari elementi che intervengono in una data creazione di opera cinematografica. S'intende, però, che altro è tacere il nome dell'autore del libretto, altro attribuire ad altri la paternità del libretto stesso — il quale ultimo fatto cadrebbe sotto la sanzione del-

---

(1) V. retro n. 9.

(2) V. in particolare, la *Sentenza della Pretura di Roma 3 giugno 1922* su « Scuola Positiva » 1922, 425 e la *Sentenza della Cassazione di Roma 30 luglio 1921* in « Giurisprudenza italiana » 1921, I, 1, 944.

(3) L'Isaac: *Contratti fra autori e imprese cinematografiche nel diritto germanico* su « Studi di dir. ind. » 1925, fasc. 3-4, pag. 185 e segg., fu, invece, dell'opinione che fosse sempre necessario pubblicare il nome dell'autore del libretto, anche in mancanza di esplicito patto. Questa, però — come è detto nel testo — è esigenza teoricamente riconosciuta, ma in pratica poco o nulla applicata.

l'ultimo capoverso dell'art. 61 della legge sul diritto d'autore; *b*) il diritto all'integrità di riproduzione dell'opera, cioè il diritto a che la trama contenuta nel libretto non sia modificata, alterata o deturpata, sotto pretesto di esigenze sceniche o di difficoltà di realizzazione (1). Anche qui, però, la consuetudine vuole che ai direttori artistici vengano permesse quelle modificazioni che si rendono necessarie per imprescindibili esigenze sceniche o per un migliore sfruttamento dell'intreccio: sicchè si potrebbe a tal uopo riconoscere all'imprenditore un mandato tacito dell'autore di variare e modificare la trama, nei limiti delle necessità della tecnica e della correttezza verso l'autore (2). Quando questi limiti non siano rispettati è ovvio che spetti all'autore del libretto d'opporsi a che si faccia scempio dell'opera sua, impedendo la pubblicazione e la rappresentazione del film (3).

---

(1) Il divieto d'introdurre modificazioni va osservato anche riguardo al titolo del film; v. perciò l'ISAAC, *op. cit.* pag. 205.

(2) È ammissibile che l'imprenditore, dopo di aver acquistato un manoscritto per la realizzazione in film, lo elabori e, modificandone l'intreccio, ne tragga un film completamente diverso. Pur se non recentemente, la *Pretura di Roma* lo negò — *sent. 3 giugno 1922*, su « Scuola Positiva » 1922, 425 —: ma il *Tribunale*, in grado di Appello, ammise quella facoltà dell'imprenditore, giacchè, nella specie « la imitazione costituiva una libera elaborazione dell'originale e non violava, quindi, i diritti d'autore ».

(3) Non è raro il caso che — pur quando si tratti di libretto per cinematografo di celebri scrittori — gli autori vedano nel film goffamente svisato il loro lavoro da poco scrupolosi direttori artistici. È noto — in proposito — il brillante aneddoto sul celebre commediografo francese *Maurice Donnay* che, dopo aver assistito alla proiezione di un film che realizzava sullo schermo una sua commedia, si vuole abbia esclamato: « Vedo che avete riprodotto gli "entre-acts" anzichè gli atti ». Simpaticissimo anche, oltre che interessante, è l'articolo di IULES DESTRÈE — *art. già cit.* — nel quale l'autore scrive di un caso quasi simile a lui personalmente accaduto.

CAPITOLO V.

Del Riduttore Cinematografico

Sommario. — 37. Funzione del riduttore cinematografico. Elaborazione ed utilizzazione libera — 38. Rapporti con l'autore dell'opera di cui si attua la riduzione — 39. Mancanza del consenso dell'autore dell'opera originaria: se si tratti di contraffazione — 40. Esposizione della teoria del De Sanctis: conseguenze che discenderebbero dal suo accoglimento — 41. La teoria del De Sanctis dopo la legge sul diritto d'autore 7 novembre 1925 n. 1950 — 42. Critica della teoria del De Sanctis: dal punto di vista astratto e formale — 43. Critica dal punto di vista del diritto positivo — 44. Conclusione.

37. — *Funzione del riduttore cinematografico. Elaborazione ed utilizzazione libera.*

L'opera del riduttore cinematografico fu dall'Ascoli (1) così descritta: scegliere, anzitutto, fra le opere della letteratura quelle che per i loro speciali caratteri maggiormente possano piacere al pubblico di cinematografi; dividere, in secondo luogo, il romanzo o dramma in tante « situazioni » e scegliere tra queste soltanto quelle necessarie a far conoscere la trama, scartando invece le altre che renderebbero troppo lungo ed arruffato il film; ridurre, infine, a dialogo tutto quanto nell'opera originaria sia in altro modo comunicato al pubblico, oppure indicare semplicemente — per uso degli artisti — quanto essi debbano fare ed esprimere.

Si può dire che non è oggi sostanzialmente mutata — pur con l'affermarsi nella cinematografia del « sonoro » e del « parlato » — l'opera del riduttore nei confronti dello schermo tracciato dall'Ascoli

(1) Ascoli, *art. cit.*

e ben possiamo ricondurne l'attività alle forme di elaborazione e di adattamento di cui parla l'art. 2 della vigente legge che ad esse accorda separata protezione — senza pregiudizio, però, dei diritti esistenti sull'opera originale. È necessario, quindi, che l'autore di questa ne consenta la realizzazione cinematografica: nè ormai esiste alcun dubbio che la facoltà di riduzione per cinematografo rientri tra quelle normali di sfruttamento economico della creazione dell'ingegno (1). Fa d'uopo, però, distinguere — ai fini della necessità o meno del consenso e della conseguente partecipazione agli utili dell'autore originario — la trasformazione fedele ed esatta dell'opera letteraria in un manoscritto per cinematografia da quella che utilizza soltanto alcuni elementi dell'opera stessa per trarne una trama distinta ed autonoma dalla prima. Nel primo caso si tratta di vera e propria elaborazione che istituisce un rapporto di dipendenza tra le due opere, di modo che il diritto d'autore dell'opera derivata non potrebbe essere esercitato senza il consenso dell'autore dell'opera originale; nel secondo si riscontra la cosiddetta «utilizzazione libera» che non fonda alcun dovere nè diritto dell'un autore nei confronti dell'altro, scomparendo gli elementi dell'opera utilizzata dietro l'attività creativa dell'opera nuova.

Quale sia il criterio per tenere nettamente distinte l'elaborazione dall'utilizzazione libera non crediamo possibile stabilire in linea assoluta e generica (2): pensiamo, però, di poter affermare che allora si tratta di vera e propria elaborazione — e sarà necessario, in tal caso, procurarsi il consenso dell'autore — quando vi sia trasposizione degli elementi caratteristici ed individuali dell'opera altrui, ossia di ciò che è creazione personale, prodotto esclusivo della fantasia e della mente di chi l'opera stessa ha ideata e composta.

---

(1) Cfr. STOLFI, *op. cit.* 1932, n. 852.

(2) La VON ERFFA — *op. cit.*, pag. 239 e segg. — aderì, naturalmente alla teoria della maggior parte degli scrittori tedeschi che distinguevano tra forma esterna e forma interna: l'elaborazione sarebbe, adunque, una completa trasposizione del contenuto dell'opera letteraria nell'opera d'arte figurativa, di guisa che ne venga mutata soltanto la forma esterna, mentre l'utilizzazione libera, pur mantenendo una parentela intellettuale con l'opera prima, ne muterebbe anche la forma interna. Di tale dottrina ha dato una esauriente e precisa confutazione il PIOLA CASELLI — *op. cit.* 1927 n. 27 — il quale ritiene, invece, che costituisca elaborazione «una nuova rappresentazione dello stesso contenuto intellettuale che sia tale da non distruggere l'identità dell'opera elaborata», v. n. 194 pag. 464. Tuttavia, ripetiamo, a noi non sembra potersi stabilire un criterio generale di discriminazione tra elaborazione ed utilizzazione libera: e ciò, del resto, viene implicitamente riconosciuto quando si afferma che tra l'uno e l'altro concetto intercede una larga categoria di ipotesi intermedie, comprendente quelle riproduzioni parziali e quelle imitazioni di lavori altrui che costituiscono dei «larcins imperceptibles» dell'opera originale. PIOLA CASELL, *op. cit.* 1927, n. 252, pag. 617; STOLFI, *op. cit.* 1932, n. 1715.

38. — *Rapporti con l'autore dell'opera di cui si attua la riduzione.*

In genere, il contratto di concessione della facoltà di trarre da una data opera un libretto per cinematografo è stipulato direttamente dall'autore originario con l'imprenditore che provvede, poi, a designare, per lo più tra i suoi stessi impiegati, il riduttore; ma la cosa non cambia d'aspetto se l'autore dell'opera originaria tratta proprio col riduttore.

Dal contratto di riduzione cinematografica sorgono, naturalmente, obbligazioni per ambedue le parti contraenti. Quelle dell'autore si riducono al dovere di non opporsi alla riduzione cinematografica (1) ed alla garenzia di validità del diritto ceduto: egli è responsabile, cioè, di ogni eventuale cessione anteriore del diritto esclusivo di riduzione cinematografica. Le obbligazioni del cessionario, poi, consistono principalmente nel non alterare nella riduzione l'opera originale, svisandola e rendendola irriconoscibile con cambiamenti arbitrari e contrari al senso artistico: non ha, invece, il cessionario stesso l'obbligo di ricavare il film dalla riduzione dell'opera (2).

Una questione che potrebbe ancora presentarsi, come già altre volte si è in effetti presentata innanzi ai Tribunali — è se sia compresa la cessione della facoltà di riduzione cinematografica nel caso di cessione, totale o parziale, del diritto d'autore. La dottrina, però, ha sempre negato, e con ragione, il diritto di riproduzione cinematografica ogni volta che di esso non sia stata fatta esplicita trasmissione (3). E — in non poche occasioni (4) — la giurisprudenza ha confermato tale principio.

---

(1) Potrebbe anche darsi, quando, l'autore tratti direttamente con l'imprenditore, che si pattuisca l'obbligo del cedente di fornire addirittura il manoscritto già pronto per la preparazione del film, cioè il vero e proprio libretto, con la scomposizione della narrazione nelle indicazioni delle singole scene ed episodi. In tal caso, verrebbe ad eliminarsi l'opera del riduttore cinematografico e l'ipotesi rientra, perciò, in quella da noi contemplata e studiata nel capitolo precedente.

(2) Anche di ciò abbiamo detto diffusamente nel capitolo che precede.

(3) V. ad es. la *Relazione* già cit. del BUZZATTI alla *Consulta legale della Società degli autori.* Questi opinò che la concessione della realizzazione cinematografica non poteva essere presunta neanche quando fosse stata concessa la facoltà di trarre da una data opera un libretto per musica. In egual senso è la direttiva della dottrina tedesca; v., per essa, quanto scrive l'ISAAC, *art. già cit.*; del resto nella *Legge germanica sul diritto d'autore delle opere letterarie* v'è il prg. 14 così concepito: « Nel caso di cessione del diritto d'autore, la facoltà di utilizzazione dell'opera a scopo cinematografico rimane, salvo patto contrario, all'autore ».

(4) Basti, per tutte, menzionare la *Sentenza 23 luglio 1917* del *Tribunale di Roma* su « Il diritto d'autore », 1917, 33, che decise essere in diritto di concedere la facoltà di riduzione cinematografica non l'editore del libretto della *Cavalleria Rusticana* — SONZOGNO — ma l'autore della novella — VERGA — V. inoltre la *Sentenza 16 aprile 1922* della *Corte d'Appello di Berlino*, riferita dall'ISAAC, *art. già cit.*

39. — *Mancanza del consenso dell'autore dell'opera originaria: se si tratti di contraffazione.*

Quando gli elementi salienti e caratteristici di un'opera letteraria od artistica siano riprodotti in un film dolosamente — senza, cioè, che l'autore dell'opera stessa ne abbia consentita la riduzione cinematografica — si avrà allora l'illecito adattamento che giustamente la legge vieta e punisce, designandolo col nome di contraffazione.

Fin dalle prime sentenze emanate in Francia per proteggere gli autori saccheggiati dal cinematografo, si riconobbe costituire vera e propria contraffazione la realizzazione cinematografica di opere letterarie, senza l'autorizzazione dei rispettivi autori (1). Ed anche in Italia la giurisprudenza, pur prima delle disposizioni della legge 7 novembre 1925, aveva più volte deciso che anche il cinematografo potesse essere mezzo di contraffazione di un'opera dell'ingegno altrui (2). La dottrina seguiva unanime tale principio (3).

40. — *Esposizione della teoria del De Sanctis: conseguenze che discenderebbero dal suo accoglimento.*

Senonchè, in un suo brillante articolo (4), il De Sanctis si oppose a tale concezione tradizionale. Il film — egli affermò — costituisce sempre, da un punto di vista estetico, un'opera assolutamente originale ed autonoma, capace di suoi propri effetti artistici, e molto più

---

(1) Basta sfogliare la raccolta de *Le droit d'auteur* — organo dell'Ufficio Internazionale — per trovar menzione di numerose sentenze in tale direttiva. Non la più recente, ma fra le più interessanti e note è la *Sentenza della Corte d'Appello di Parigi 19 dicembre 1913* che condannò la « Compagnie Française du Phonographe Edison » per aver eseguito, senza la necessaria licenza, la realizzazione cinematografica del romanzo *Michele Strogoff* di VERNE, *Le droit d'auteur*, 1914, pag. 82 e segg.

(2) V. ad es. l'importantissima seppur lontana *Sentenza della Cassazione di Roma del 22 novembre 1913* — in « Foro it. » 1914, II, 122 — che espressamente sancì essere l'opera cinematografica « un lavoro che può talvolta avere una parte di forma propria e proprii pregi e difetti, ma che, nell'essenza e nell'effetto della commozione degli animi che può determinare in pubblico spettacolo, è riproduzione dell'opera originale e può costituire contraffazione ». Cfr. inoltre, la *Sentenza del Tribunale di Torino 17 giugno 1914* — in TIRANTY, *op. cit.* pag. 20 e segg. —, nella cui motivazione si legge, fra l'altre, la frase: ...« anche il cinematografo può essere mezzo di contraffazione di un'opera altrui dell'ingegno ».

(3) Cfr. STOLFI, *op. cit.* 1915-1917, n. 1688-1691; TIRANTY, *op. cit.* pag. 16 e segg; MAUGRAS ET GUEGAN, *op. cit.* pag. 44; BOERI, *art. cit.* n. 18.

(4) DE SANCTIS: *Gli elementi creativi dell'opera cinematografica* già cit. pag. 156 e seguenti.

complessa — per l'espressione scenica e per le sensazioni che produce — di ogni altra opera dalla quale possa aver tratta la favola. Di conseguenza, non è mai possibile — anzi, è assurdo — il pensare ad un travasamento nel film di espressioni di altre arti, ad una « riproduzione », cioè, per mezzo della cinematografia, di altra opera dell'ingegno, per es. di un romanzo o di un dramma. Non si può, in altri termini, parlare di contraffazione — o di « accostamento volgare », secondo un'espressione del Ghironi (1) tra produzioni che appartengano a differenti categorie artistiche: come non è possibile parlare di accostamento tra un'opera di poesia ed un quadro ovvero tra un'opera di poesia ed un poema sinfonico, così non si può parlare di accostamento o di riproduzione tra un'opera letteraria ed una cinematografica, che è opera rappresentativa ed espressiva insieme e, quindi, di natura assolutamente diversa dall'opera letteraria.

Si è paragonato il fatto della trasformazione di un'opera letteraria in un film alla riproduzione di un brano musicale per mezzo del grammofono e si è detto (2): poichè l'autore ha la facoltà esclusiva di riprodurre la propria opera con qualsiasi mezzo che la tecnica sempre più moderna volta a volta gli offre, deve egli avere anche la facoltà esclusiva di riprodurre il suo lavoro per mezzo della nuova tecnica, la tecnica cinematografica. Ora ciò è profondamente errato, inquantochè, mentre nelle opere di musica riprodotte per mezzo dei dischi fonografici si ha realmente l'identico contenuto e solo un diverso mezzo di esteriorizzamento — la stessa cosa è anche per le opere di pittura e scultura quando vengano riprodotte in fotografia, nelle opere cinematografiche, invece, oltre all'elemento dato dalla trama, intervengono altri elementi di natura creativa — e non soltanto di esteriorizzamento — che ne fanno un'opera d'arte nuova e del tutto autonoma. Per questa ragione non si può mai parlare d'imitazione tra un'opera letteraria ed un film nel suo complesso: l'imitazione, eventualmente, potrà essere posta soltanto tra elementi analoghi, e cioè tra l'opera let-

(1) V. Ghironi: *Nota alla sentenza del Tribunale di Roma 3 dicembre 1919* su « Foro it. » 1920, II, pag. 56.

(2) *Sentenza del Tribunale di Torino 17 giugno 1914* su Tiranty, *op. cit.* pag. 20, *Benelli c. Savoia-film* per il dramma « La cena delle beffe » che il Benelli sosteneva fosse stato riprodotto nel film della Savoia « Lo scherno feroce ». Eccone le precise parole: « Volle il legislatore che l'autore avesse la signoria dell'opera del suo ingegno, al fine di poterne trarre ogni utile e perciò proibì la riproduzione di quest'opera e volle vietato qualunque mezzo atto a raggiungerla: quindi, deve ritenersi vietato il grammofono rispetto alle opere musicali e vietato il cinematografo rispetto alle opere letterarie, in quanto quello non è della musica che una riproduzione meccanica e questo del lavoro letterario una riproduzione meramente plastica e mimica ».

teraria ed il libretto del film, che ne è uno degli elementi creativi, ma non ne esaurisce certo il contenuto. E, di conseguenza, l'autore di una opera letteraria non potrà essere protetto che solo contro il librettista che lo abbia plagiato o contraffatto, non già contro l'intera opera cinematografica e gli altri partecipi di essa: potrà, se mai, pretendere, in via generale, che non lo si escluda dal godimento di tutti i frutti economici di cui l'opera sua è capace e vietare chicchessia d'arricchirsi con l'indebito sfruttamento del suo lavoro.

Questi i concetti che il De Sanctis accolse ed espose nel suo scritto e dai quali non poche altre importanti conseguenze discenderebbero. Così, in caso di contraffazione di opera altrui da parte del riduttore, l'imprenditore non potrà evidentemente essere perseguito in via penale e sarà responsabile civilmente soltanto se dovesse rispondere dell'opera del librettista come dell'opera di un suo impiegato; così in nessun caso potrebbero essere colpiti gli altri coautori del film (1), qualora fossero in buona fede, il che sarà quasi sempre, dato che all'imprenditore che acquista gran numero di copioni cinematografici riesce difficile, per non dire impossibile, accertare, per l'enorme produzione mondiale di romanzi e di opere drammatiche, se un libretto sia stato o meno tratto da un'opera letteraria d'altro autore.

41. — *La teoria del De Sanctis dopo la legge sul diritto d'autore 7 novembre 1925, n. 1950.*

Anche dopo le norme emanate in materia diritto d'autore del D. L. 7 novembre 1925, il De Sanctis ha mantenuto fermo il suo punto di vista. L'art. 20, egli scrive (2), distinguendo nettamente dall'autore del libretto l'autore della pellicola, viene ad ammettere implicitamente che l'opera cinematografica sia, nel suo complesso, qualche cosa di più e di nuovo nei confronti del libretto che ne fissa la trama: come, ora, si potrà intravvedere una riproduzione — che, anche secondo la terminologia usata dalla legge, ha un contenuto puramente meccanico — nella traduzione cinematografica di un libretto, quando la legge stessa vi riconosce un fatto creativo essenziale?

E, in tale ordine d'idee, costruisce il De Sanctis un'ingegnosa interpretazione dell'art. 9 della legge che, altrimenti, avrebbe costituito

(1) Della stessa opinione è anche il PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1927, n. 162, pag. 376.

(2) DE SANCTIS: *Libretto cinematografico e contratto di edizione*, già cit.

una gravissima difficoltà per la dimostrazione della sua tesi. Sostiene, cioè, che il primo capoverso dell'art. 9 (1), posto in relazione con l'art. 8 (2), altro non significhi che questo: l'autore dell'opera cinematografica — si noti, non del libretto — ha facoltà di rappresentare l'opera medesima, cioè di proiettarla.

Orbene, interpretazione analoga dev'essere data anche al quinto capoverso del medesimo art. 9 (3) il quale, così, verrà a significare che l'uso delle facoltà di riproduzione del film debba essere riservato all'autore dell'intera opera cinematografica e non già all'autore del libretto od a quello dell'opera letteraria da cui il libretto stesso sia stato ricavato. Con ciò non si vuol certo dire che l'autore di un'opera letteraria qualsiasi non abbia l'esclusiva facoltà d'adoperare il suo lavoro per trarne il libretto di un film, ma soltanto che tale facoltà non s'identifica con quella di rappresentare o riprodurre, bensì è compresa in quella di carattere generale di sfruttamento economico dell' opera, dallo stesso art. 8 riservata all' autore. La nuova opera — libretto cinematografico — sarà tutelata in base all'art. 2 che comprende gli adattamenti nella protezione della legge.

42. — *Critica della teoria del De Sanctis: dal punto di vista astratto e formale.*

Non è questo il luogo per minutamente esaminare l'ingegnosa costruzione del De Sanctis, chè già molto ci siamo dilungati in un campo che, pur essendo di palpitante interesse, si allontana un po' dall'argomento prefissoci.

Solo vogliamo notare che — per quanto originale e suggestiva si dimostri questa costruzione dell'opera cinematografica al disopra ed al di fuori di ogni adattamento di altre opere compiuto dall'autore del libretto — essa non va immune da critica e non si può, perciò, compiutamente accettare. Anzitutto, il De Sanctis fonda in gran parte la sua concezione su considerazioni di ordine, diremo così, meramente

(1) *Art. 9 della legge*, primo cpv.: « La facoltà di rappresentare comprende la proiezione per mezzo della cinematografia o di altri procedimenti analoghi ».

(2) *Art. 8 della legge*: « L'autore ha il diritto esclusivo di eseguire o rappresentare in pubblico, diffondere, pubblicare, riprodurre... ecc. la sua opera entro i limiti fissati dal presente decreto ».

(3) *Art. 9, quinto cpv.*: « La facoltà di riprodurre comprende l'uso di tutti i mezzi di riproduzione meccanica, come il cinematografo, il fonografo, i dischi, rulli, cilindri ed altri strumenti analoghi ».

estetico e deduce la sua teoria, particolarmente, dal carattere di originalità e di autonomia dell'opera cinematografica che appartiene a categoria artistica affatto diversa da quella dell'opera letteraria. Ora, che l'opera cinematografica costituisca forma d'arte indipendente e distinta da ogni altra noi già abbiamo ripetutamente affermato (1) con piena ed assoluta convinzione nè qui tentiamo di contestare; ma non è lecito, per ciò solo, dedurre l'assoluta impossibilità di un travasamento nella opera cinematografica del contenuto essenziale di altra opera, letteraria o artistica che sia. Già dicemmo (2) che, perchè vi sia illecito adattamento di un'opera altrui, basta l'appropriazione degli elementi caratteristici ed individuali dell'opera stessa che rappresentano l'impronta della personalità dell'autore. Orbene, non è detto che questa appropriazione debba avvenire sempre nella stessa « forma »: basta che sia identica la « sostanza ». E tale identità di sostanza è sempre riconoscibile: abbiamo dei film che sono un'esatta e completa trasposizione nella cinematografia di opere letterarie che ne portano lo stesso titolo e che ripetono — salvo piccole variazioni di opportunità — capitolo per capitolo, episodio per episodio, la trama del romanzo o del poema originario. In questi film — è evidente — l'opera del riduttore cinematografico si... riduce a convertire, pedissequamente, la trama originaria in un manoscritto idoneo per la rappresentazione scenica, sfrondandola di tutte le esuberanze descrittive di indole psicologica, scegliendone, invece, i momenti più adatti alla trasformazione figurativa: non si può, quindi, dire che qui è soltanto l'autore del libretto che ha imitato il lavoro letterario, ma è tutta l'opera cinematografica che si snoda e si svolge nella falsariga di quella d'origine ed il direttore e gli attori non fanno che interpretare quei tipi, quelle figure che l'autore dell'opera letteraria ha ideate e descritte. Non si potrà mai — ripetiamo (3) — parlare di «riproduzione», giacchè nella realizzazione cinematografica si hanno sempre elementi creativi nuovi: ma la trasposizione dell'un contenuto nell'altro è fuori dubbio e non può essere seriamente negata.

Affermò il De Sanctis che ciò poteva essere sostenuto nei riguardi dell'opera teatrale e non già in cinematografia che manca della parola che è il «dominus» dell'espressione e che sola, quindi, può esattamente riprodurre il pensiero dell'autore. Oggi, a distanza di ben dieci

(1) V. nn. 3 e 19.
(2) V. sopra n. 37.
(3) V. retro n. 3.

anni — dieci anni di gigantesca evoluzione, tecnica ed industriale, dell'arte cinematografica: dieci anni che hanno visto il film, muto e peregrino, magicamente animarsi di una mirabile armonia sonora ed il sogno pazzesco di dare la parola allo schermo tradursi in realtà — quest'ultima affermazione del De Sanctis si annulla di per sè, non avendo più alcun valore realistico. Ma noi la respingiamo anche per il periodo di tempo in cui è stata affacciata, in quanto non sembra alla nostra modesta opinione che la realizzazione cinematografica per sè stessa — pur implicando altri elementi creativi che aggiungono e modificano, nella loro estrinsecazione artistica, l'originaria nuda trama del librettista — abbia tale efficacia da separare addirittura l'opera cinematografica dal lavoro letterario che l'ha ispirata e diretta.

43. — *Critica dal punto di vista del diritto positivo.*

Ma quel che più ci interessa rilevare è che la concezione del De Sanctis contrasta con tutti i criteri che hanno finora informato — come accennammo — dottrina e giurisprudenza; e contrasta ancor più con lo spirito e gli intenti delle disposizioni legislative attualmente in vigore.

Già vedemmo come, pur sotto l'impero del vecchio testo-unico del 1882, tutte le sentenze al riguardo accolsero unanimi il principio che anche l'abusiva riduzione in film cinematografici di opere letterarie costituisse contraffazione: e ciò pur se, al tempo della formazione della vecchia legge, la cinematografia non esisteva ancora e non poteva, quindi, essere da questa preveduta (1). Ed è stato appunto per sancire legislativamente questa costante interpretazione della giurisprudenza che si dettarono le disposizioni degli art. 8 e 9 della legge in vigore: ciò risulta dallo spirito che ne informa tutte quante le statuizioni. Non vi sarebbe stata, invero, alcuna necessità di specificare, nell'art. 9, che all'autore del film — inteso nel suo complesso — spetta

(1) Si legge, ad es., nella motivazione della *Sentenza della Cassazione di Roma* cit. a nota 1 del n. 39 che « devesi nella latissima disposizione dell'articolo 32 della legge —testo unico del 1882 — logicamente comprendere la riproduzione mediante cinematografia, sebbene non nota al tempo della pubblicazione della legge stessa: perchè questa, evitando opportunamente una pericolosa e sempre insufficiente casistica, statuisce una generale norma di diritto, ed è ufficio proprio della potestà giurisdizionale accertare con processo logico-giuridico se un fatto determinato sia compreso in quella norma; e perchè, d'altra parte, la diversa forma di riproduzione non ha alcuna influenza sull'esistenza del reato che si consuma con qualsiasi fatto costituente dolosa violazione del diritto di personalità dell'autore, impresso nell'opera sua ».

la facoltà di proiettarlo e di riprodurlo, perchè questo ci vien detto dall'art. 8 che enumera tutte le facoltà spettanti all'autore: l'art. 9, invece, sta a designare — sia pure con terminologia inesatta e non tecnica — che l'autore di un'opera letteraria abbia anche la facoltà di autorizzarne la riproduzione in un film cinematografico. E ciò confermano i lavori preparatori della legge, laboriosamente condotti durante il trentennio che ne precedette l'emanazione (1).

44. — *Conclusione.*

Concludendo, il De Sanctis ha il merito fondamentale di aver posto in rilievo il concetto importantissimo che la parola « riproduzione » non può essere adoperata in alcun modo per la realizzazione cinematografica di opere letterarie, che costituisce, invece, opera creativa per sè stante ed originale. Ma se tale concetto ci appare giustissimo — sì da averne anche fatto applicazione nel corso di questo nostro studio — non possiamo, però, negare che esso non sia stato posto a base delle disposizioni della legge sul diritto d'autore 7 novembre 1925: non è possibile, in altri termini, non riconoscere che abbia il legislatore — proprio nel senso criticato — adoperato la parola « riproduzione ».

Possiamo, quindi, riprovarne l'assunto da un punto di vista astratto e nostro personale, ma in nessun modo, in via di interpretazione della legge, disconoscerlo o trascurarlo.

---

(1) V. *Relazione al progetto presentato dalla Commissione nominata con D. M. del 1917*, pag. 26: « Ciò che i delegati dell'Associazione dell'industria cinematografica domandano è già sancito negli art. 1 e 9 della sottoscritta Commissione; nei quali articoli le opere cinematografiche sono messe a pari di tutte le altre opere artistiche, dichiarandosi che esse sono protette dalla legge sul diritto d'autore — art. 1 — e comprendendosi, fra le varie manifestazioni cui si estende il diritto d'autore, la riproduzione di un'opera, comunque ridotta o trasformata, per mezzo della cinematografia o di altro processo analogo e la rappresentazione pubblica di tale riproduzione — art. 9 —. Con queste disposizioni da un lato si è riconosciuto all'opera cinematografica lo stesso identico diritto d'autore che spetta alle opere letterarie, artistiche e scientifiche e dall'altro lato si è riservato agli autori delle opere letterarie, artistiche e scientifiche il diritto esclusivo di trasformazione in opere cinematografiche ».

CAPITOLO VI.

DEGLI AUTORI DELLA PELLICOLA CINEMATOGRAFICA

SOMMARIO. — 45. Gli autori della pellicola — 46. Ancora sul diritto d'autore del direttore artistico — 47. Sul diritto d'autore degli interpreti: artisti teatrali — 48. Attori cinematografici — 49. Rapporto che lega direttore artistico ed interpreti all'imprenditore: locazione d'opere liberali — 50. Locatio operarum e locatio operis — 51. Trasferimento all'imprenditore delle facoltà patrimoniali rientranti nel diritto d'autore — 52. Critica dell'opinione che ritiene trattarsi di acquisto originario — 53. Alcune peculiarità che si riscontrano nel contratto tra interpreti ed imprenditore — 54. Se sia necessario che l'artista esplichi effettivamente l'opera sua — 55. Se influisca sul contratto con l'artista il mutamento della persona dell'imprenditore — 56. Se possa l'artista continuare a servirsi del pseudonimo ideato per lui dall'imprenditore.

45. — *Gli autori della pellicola.*

L'autore della pellicola, di cui parla l'art. 20 della legge, non è personificato — come già vedemmo (1) — da una sola persona fisica, bensì da una serie di coautori, distinti a seconda che esplichino una attività d'interpretazione mimica delle varie situazioni ideate dall'autore della trama, oppure un'attività di direzione e di coordinamento allo scopo di dare unità artistica alla produzione cinematografica: sono, in altre parole, autori della pellicola cinematografica il direttore artistico e gli interpreti.

Anche e sopratutto per la produzione cinematografica è necessaria una proteiforme attività di lavoro che si svolge ed eleva da quella materiale dell'operaio addetto allo sviluppo, al fissaggio, ecc. dei film a quella intellettuale dell'inscenatore e dei singoli attori: ma è soltanto la categoria dei collaboratori intellettuali che qui riguardiamo giacchè, mentre per quelli che fan parte del personale tecnico od amministra-

(1) V. retro n. 20.

tivo non v'è alcuna peculiarità che li distingua dagli altri operai o impiegati di diversa azienda commerciale, per questi, invece, l'indole affatto caratteristica della loro prestazione — produzione di lavoro intellettuale, capace d'essere oggetto di diritto d'autore — influisce notevolmente sulla natura del rapporto. Non tentiamo già qui, però, l'esame di tutte le questioni che potrebbero configurarsi nei riguardi del profilo giuridico dell'attività esplicata dai collaboratori intellettuali di cui sopra, ma solo ci limitiamo a qualche problema d'indole generale.

46. — *Ancora sul diritto d'autore del direttore artistico.*

Per l'attività di generale direzione che l'inscenatore esplica durante lo svolgimento di un dato soggetto è ormai assolutamente fuori dubbio — allo stadio attuale dello sviluppo assunto dalla produzione cinematografica — che allo stesso spetti un diritto di autore sul film nel suo complesso. Prescelta una determinata trama, occorre che gli attori eseguano innanzi all'obbiettivo della macchina da presa le situazioni, gli episodi, le scene descritte nel libretto: ed è in tale svolgimento delle azioni sceniche — nella disposizione, cioè, degli scenari nel « teatro di posa » e nella scelta degli « esterni » da fotografare; nella direzione delle masse funzionanti da comparse (« caschets ») e nella guida all'interpretazione dei singoli attori per affiatarli in un tutto omogeneo ed armonico — che si manifesta l'opera importantissima del direttore artistico. Eppure — già lo accennammo — questa del carattere creativo dell'attività del « régisseur » fu opinione per nulla affatto unanime e pacifica: che anzi anche nella dottrina straniera si fu fortemente discordi al riguardo. In Francia si ebbero sentenze nell'un senso e nell'altro (1): in Germania, avverso l'opinione del Goldbaum (2) che negò un qualsiasi diritto d'autore all'opera del direttore artistico, si pose quella non meno autorevole del Seligmann (3)

---

(1) A favore del riconoscimento del diritto d'autore al direttore artistico: *Sentenza Tribunale della Senna 10 febbraio 1911* — su « Droit d'Auteur » 1911, pag. 38 — contro: *Sentenza Corte d'Appello di Parigi 5 luglio 1919* su « Droit d'Auteur » 1920, pag. 30.

(2) GOLDBAUM, *op. cit.* pag. 290 e segg.

(3) SELIGMANN: *Die Lehre von der Steueruberwalzung*, Iena 1929, pag. 371 e segg. Cfr. inoltre VON ERFFA, *op. cit.* pag. 257 ed ISAAC, *art. cit.* pag. 200 che riferisce una sentenza della Corte Suprema Germanica 16-6-1923 in cui fu riconosciuta l'importanza fondamentale della attività creativa del direttore artistico.

che affermò essere grandissima l'importanza del « regista » nella creazione dell'opera cinematografica e doverglisi, perciò, riconoscere la qualità di autore.

Non ci consta che in Italia si siano avute al riguardo decisioni giurisprudenziali: tra gli scrittori, l'Ascoli (1) considerò modestissima e di poco rilievo l'opera del direttore artistico. « Sarà senza dubbio necessario — egli scrisse — che tal compito adempia un uomo intelligente che conosca molto bene la tecnica di quest'arte, ma non si può certo dire che costui crei qualche cosa »: ma l'Ascoli scriveva vent'anni fa, quando la cinematografia era appena agli albori del suo grandioso sviluppo! In prosieguo di tempo, di tutti quelli che si occuparono dell'argomento (2), nessuno esitò a riconoscere ed attribuire un diritto d'autore al direttore artistico ed anche noi, siamo, come già si è detto, in quest'ordine d'idee, basando la nostra convinzione sulla constatazione decisiva che chi mette insieme — sulla traccia del manoscritto — un'opera cinematografica necessariamente v'imprime una sua propria espressione, agendo con la sua volontà, con la sua sensibilità artistica, col suo spirito creativo: perciò, non di mera esecuzione è la sua attività.

47. — *Sul diritto d'autore degli interpreti: artisti teatrali.*

Assai più discussa e controversa è stata la questione della spettanza di un diritto d'autore agli interpreti per l'attività artistica ch'essi esplicano nelle singole loro attribuzioni.

Il problema assunse importanza pratica — assai prima che la cinematografia avesse conquistato le platee — nei riguardi degli artisti di canto, allorchè fu inventato il fonografo: anteriormente non v'era modo di porre la questione, perchè il canto si espandeva nello spazio senza lasciare alcuna traccia sensibile e mancava, quindi, l'oggetto sul quale potesse essere esercitato l'eventuale diritto d'autore, o, più precisamente, la questione veniva posta da un punto di vista teorico ed astratto, chè ogni ingerenza da parte degli artisti si esauriva nel contratto di locazione di opera che li impegnava. Ma allorchè fu reso possibile — grazie a quella geniale invenzione della scienza che fu il gram-

---

(1) Ascoli, *art. già cit.*

(2) Cfr. ad es., Tiranty, *op. cit.* pag. 77-78; De Sanctis: *Gli elementi creativi*, ecc., già cit. pag. 172; Alexander Elster, *art. già cit.*; Iules Destrèe, *art. già cit.*

mofono — il fissare su un oggetto materiale — il disco — l'esecuzione da parte dell'artista di un brano di una determinata opera musicale, si presentò subito il quesito se al canto in siffatta guisa obbiettivato dovesse o meno essere accordata la protezione che la legge concede a tutte in genere le produzioni dell'ingegno, se, cioè, accanto al diritto dell'autore sull'opera musicale potesse essere riconosciuto quella dell'attore sulla sua interpretazione. La giurisprudenza si orientò costantemente nel senso dell'accoglimento della tesi affermativa ed assai interessante ci è riuscito lo sfoglio delle raccolte di venti e più anni or sono scorrendo le sagaci e sempre nuove argomentazioni addotte nelle sentenze per dimostrare la tutelabilità del canto e del suono, indipendentemente ed accanto alla tutela dell'opera che in quel canto ed in quel suono fosse stata estrinsecata (1): la dottrina, invece, fu per molto tempo combattuta ed incerta, chè le due opposte tesi erano d'ambo le parti recisamente affermate, con gran copia d'argomenti e con profonda convinzione. Così il Redenti, in un suo notevolissimo articolo (2), strenuamente propugnò che non si potesse ricorrere all'applicazione della legge sul diritto d'autore per la protezione dell'opera dell'interprete, ma che dovesse invece soccorrere « il principio generale di diritto che nessuno possa trar profitto per sè del lavoro di un altro, se non in quanto ne abbia — o ne abbia acquistato — il diritto, per legge o nei modi che la legge consente »: in maniera del tutto opposta, invece, concluse il Musatti (3) che, con non minor copia d'argomenti, sostenne esser l'opera dell'interprete di natura essenzialmente creativa, realizzando egli, con l'esecuzione, « un aliud, un plus, di cui l'opera originale è soltanto il punto di partenza ed il germe », di modo che « ogni esecutore si mette in rapporto di coautore col compositore dell'opera » in quanto rappresenta insieme con questo un fattore di produzione dell'opera d'arte, nella sua attuazione concreta.

Esula dal nostro compito un particolare esame della questione: tuttavia non possiamo non rilevare a prima vista come e nell'uno e nell'altro scrittore sia dell'evidente esagerazione. Non pensiamo sia

---

(1) Si vedano, ad es., la *Sentenza del Tribunale di Milano 31 luglio 1911* — in « Giurisprudenza it. » 1911, I, 2, 640 — notevole per l'accuratezza e la profondità della motivazione; quella, pure del *Tribunale di Milano, 19 febbraio 1912* — in « Riv. dir. comm. » 1912, II, 925 —; quella della *Corte d'Appello di Milano 1° ottobre 1912*, con note del MUSATTI — su « Riv. dir. comm. » 1913, II, 309 — e del REDENTI, su « Foro italiano » 1913, I, 1143.

(2) REDENTI: *In nota alla citata Sentenza 1° ottobre 1912*, già cit.

(3) MUSATTI: *In nota alla stessa sentenza di cui alla nota pr.*, già cit., ed anche nello studio *Il diritto d'autore dell'interprete*, pubblicato su « Riv. dir. comm. » 1914, I, 125.

possibile convenire col Redenti circa la non applicabilità della legge sul diritto d'autore, perchè — se protezione viene concessa alle manifestazioni orali dell'ingegno, quali conferenze, lezioni, ecc.; se tutela viene accordata a tutte le forme, anche le più umili, di elaborazione di un'opera altrui, quali traduzioni, riassunti, indici, cataloghi, ecc. (1), noi non possiamo protezione e tutela negare al canto che estrinseca ed interpreta un'opera musicale, apportandovi il contributo d'intellettualità e di lavoro intelligente dell'artista, rinnovandola e vivificandola (2).

Non approviamo, d'altra parte — pur consentendo in molti punti alle argomentazioni addotte — i concetti troppo audaci del Musatti — così quello, innanzi riportato, che all'autore debba essere riconosciuta addirittura la qualità di coautore dell'opera interpretata —: l'opera musicale, drammatica, ecc. è sempre la stessa nè alcuno dei suoi elementi muta quando venga interpretata da questo o quell'artista, perchè essa è completa nel pensiero dell'autore e non possiamo certo identificare l'estrinsecazione che ne fa l'interprete con « quella collaborazione che avvenga nella concezione intellettuale dell'opera (3) e che sola può attribuire la veste di coautore. Noi crediamo che l'interprete abbia, sì, dei diritti, ma soltanto sulla sua attività d'interpretazione, su quel « plus » ch'egli aggiunge — volta a volta — all'opera che sarà più o meno bene estrinsecata a seconda della valentia dell'artista; e che mai si possa parlare di un'eventuale paternità dell'artista esecutore sull'opera interpretata. Infatti — lo avvertì il De Sanctis (4) — perchè possa parlarsi, sia dal punto di vista estetico che da quello giuridico, di paternità di un'opera d'arte occorre che si tratti di fat-

---

(1) V. *Art 2 legge vigente*. Cfr. anche PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1927, n. 74 pag. 174 e segg.

(2) Il DE GREGORIO, *op. cit.* nota a pagg. 148-149, negò che potesse mai l'interprete accampare un diritto d'autore sulla sua interpretazione. Anche il PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1907, pag. 487 ed *op. cit.* 1927, pagg. 176 e segg. e pag. 744, nega al canto come tale la tutela della legge sul diritto d'autore, ma poi finisce col dire che si potrebbe ammetterla in linea generale, ove l'interpretazione artistica venisse considerata come un'elaborazione dell'opera originale. V. anche il suo ottimo scritto « Intorno al conflitto tra i diritti degli autori ed i diritti degli interpreti ed artisti esecutori », su *Studi per Mariano d'Amelio*, vol. III, pag. 175 e segg. di cui parleremo più diffusamente al capitolo che segue. Ultimamente lo STOLFI — di cui fu già notevole la precisa esposizione delle varie correnti, specie del diritto tedesco — *op. cit.* 1915-17, nn. 460 e 469 — si è nuovamente pronunziato per l'ammissione di una tutela sull'opera degli artisti esecutori, *op cit.* 1932.

(3) Cfr. PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1927, n. 142, pag. 329.

(4) v. DE SANCTIS: *Gli elementi creativi, ecc.*, già cit.

tori individualizzatori dell' opera d' arte medesima, di fattori, cioè, senza i quali l'opera d'arte non esisterebbe perchè non compiuta nei suoi elementi teoretici » (1).

48. — *Attori cinematografici.*

Se questa, però, è la soluzione migliore del problema nei riguardi dell'artista teatrale, non è chi non veda come nel campo della cinematografia la posizione dell'interprete sia nettamente diversa. Nella conversione del libretto in pellicola cinematografica noi pensiamo si debba riscontrare una vera e propria attività creativa; l'attore cinematografico non apporta nella produzione del film un contributo di mera esecuzione di un lavoro completo e già virtualmente svolto nel pensiero dell'attore, ma un'attività formativa e creativa dell'opera cinematografica medesima: tutta l'arte sua egli pone nell'interpretazione del film, tutto il fascino della propria personalità vi esplica — arte e personalità che vengono così ad «obbiettivarsi», come direbbe il Carnelutti, nella pellicola cinematografica. Bene, adunque, egli viene inteso come un vero e proprio coautore del film nel suo complesso (2).

49. — *Rapporto che lega direttore artistico ed interprete all'imprenditore: locazione d'opere liberali.*

Scrivendo degli elementi creativi dell'opera cinematografica, abbiamo avuto modo di accennare — nell'analisi particolareggiata che di essi siano andati facendo — alla peculiare caratteristica della moderna industria dei film; che, cioè, le facoltà d'ordine patrimoniale sull'opera cinematografica, invece d'investire i veri autori dell'opera medesima, vengono ad essere trasferite all'imprenditore che della crea-

---

(1) Con la nostra opinione sono in accordo le direttive di quasi tutti gli scrittori: tranne qualche incertezza della von Erffa, *op. cit.* pag. 260, gli altri sono concordi nell'ammettere una paternità specifica degli attori cinematografici sul film interpretato. Cfr. ad es., Ascoli, *art. cit.*; Tiranty, *op. cit.* pagg. 81-82; De Sanctis: *Gli elementi, ecc.*, pag. 175 ed il Piola Caselli, l'Elster, il Destrèe, lo Stolfi, il Plugge, ecc. ecc.

(2) Ripetiamo — e s'intende bene — che ciò vale soltanto per gli attori principali che esplicano una vera e propria attività creativa, non anche per quelli di secondario piano o per la massa delle comparse — in gergo « cachets » —. Quanto, poi, alla combattuta figura dello interprete del film sonoro-parlato, ce ne occuperemo nel capitolo che segue.

zione dei film ha coordinato i vari elementi e dalla messa in commercio dei prodotti dell'azienda si ripromette un profitto (1).

Questo osserviamo ora anche nei riguardi del direttore artistico e degli attori del film: nemmeno essi restano titolari dei diritti patrimoniali che loro deriverebbero dalla qualità di coautori del film stesso; ma queste facoltà, invece, vengono trasferite « ipso iure » all'imprenditore, in virtù del rapporto giuridico che a questo li lega. E tale rapporto giuridico è — come già accennammo — un rapporto di locazione d'opere, per cui « le persone obbligano la propria opera all'altrui servizio » — « art. 1627 cpv. 1 cod. civ. —: anzi, per essere più proprî aggiungeremo che si configura qui un rapporto di locazione d'opere liberali, il cui concetto è ormai universalmente accolto nella dottrina (2).

50. — *Locatio operarum e locatio operis.*

Nettamente i trattatisti d'ogni tempo hanno distinto e differenziato — sulle orme del diritto romano — la locazione d'opere — locatio operarum — dalla locazione di opera — locatio operis —: con la prima, infatti, una persona obbliga mediante mercede le opere sue al servizio di altri (obbligazione, per es., di servire in qualità di domestico), mentre con la seconda una persona si obbliga di eseguire mediante compenso una determinata opera (obbligazioni, per es., di costruire un edificio, scolpire una statua, ecc.). E si insegna generalmente che per distinguere l'una locazione dall'altra si debba principalmente avere riguardo alle intenzioni delle parti: si ha locazione d'opere se queste ebbero in vista il lavoro in sè e non lo scopo od il risultato cui esso conduce; si ha locazione di opera, invece, se le parti mirarono al prodotto finale dell'attività di lavoro considerata nel suo complesso (3). Dato, ora, che quasi sempre in pratica avviene che artisti e direttore artistico — ed i primi

(1) v. retro n. 23.

(2) Il PACIFICI-MAZZONI, nelle sue *Istituzioni,* vol. V, pag. 317 e segg. ritiene invece che la « convenzione con cui alcuno obbliga la sua opera intellettuale ad altri sia un contratto innominato *do ut facias* e non un'ordinaria locazione d'opera ». Però, a cominciare dal VENZI, *nelle « Note » alle Istituzioni stesse,* vol. V. pag. 381, tutti gli altri scrittori hanno abbandonato quest'opinione tratta dalla teoria romanistica, ritenendo che anche l'attività intellettuale possa costituire oggetto di locazione. V. in questo senso ABELLO *Locazione,* parte I, pagg. 123-137; BARASSI *Il contratto di lavoro,* pag. 153-164; DE RUGGIERO *Istituzione di diritto civile,* vol. II, pag. 329 e segg.

(3) È questa la dottrina tradizionale, sostenuta da tutti gli scrittori, dai più antichi ai moderni. V. per una larga Bibliografia: BARASSI, *op. cit.,* pag. 598, nota 2 Cfr. anche PACIFICI-MAZZONI, *op. cit.* pag. 317 in nota; ABELLO, *op. cit.* III, pag. 30.

anche più frequentemente — vengano richiesti di prestare la loro opera soltanto per la creazione di un dato film e per quest'opera ricevono un compenso unico « à forfait », potrebbe apparire che sia la seconda forma di locazione, quella di « opera », da configurarsi nel nostro caso: ma non è così. Sol che si badi, infatti, ad un'altra fondamentale differenza che tra le due forme di locazione prevalentemente si manifesta si vedrà che sempre — pur nel caso che determinati artisti assumano l'impegno di metter su un film mediante un unico e prestabilito compenso — è un rapporto di locazione d'opere quello che li lega all'imprenditore: e l'elemento differenziale riguarda la prestazione del rischio che nella locazione d'opere è generalmente a carico del conduttore-imprenditore, nella locazione di opera a carico del locatore-prestatore di lavoro (1); rischio che nel caso degli artisti e dell'imprenditore è sempre a carico di quest'ultimo, attribuendo, così, in via generale, al rapporto giuridico che lega gli artisti all'imprenditore medesimo il carattere di « locatio operarum » (2).

51. — *Trasferimento all'imprenditore delle facoltà patrimoniali rientranti nel diritto d'autore.*

Adunque, i diritti di sfruttamento economico dell'opera cinematografica, in virtù del rapporto di servizio che lega all'azienda direttore artistico ed interpreti, vengono trasferiti all'imprenditore: tale trasferimento può anche aver luogo in via espressa, cioè mediante regolare contratto, ma — in genere — esso avviene implicitamente per mezzo del rapporto di locazione d'opere in base al quale, come si è visto, i diriti d'autore appartengono all'imprenditore, per tutte le opere che si creano durante il rapporto stesso. Il corrispettivo per questo trasferimento dei diritti d'autore s'intende tacitamente compreso nella mercede corrisposta.

---

(1) V. in proposito l'articolo del CARNELUTTI: *Il diritto di privativa nel contratto di lavoro* su « Riv. dir. comm. » 1910, II, 435, e la bibliografia ivi citata. V. anche, sull'elemento « rischio » le sagaci osservazioni del BARASSI, *op. cit.*, pagg. 599-600.

(2) *La sentenza del Tribunale di Milano 27 dicembre 1918*, già riferita, attribuì carattere di locazione di opera al contratto interceduto tra l'Itala-film ed Ermete Zacconi che si era obbligato con la sua « troupe » per la creazione di una pellicola cinematografica dal titolo « La forza della coscienza »: vi si doveva, invece, configurare una locazione d'opere, — secondo i concetti su esposti — dato che il rischio era a carico dell'Itala-film. Del resto — saremo forse audaci — ci è parso che lo stesso TIRANTY non abbia avuto una esatta concezione della distinzione tradizionale tra « locatio operis » e « locatio operarum ».

L'acquisto del diritto patrimoniale d'autore da parte dell'imprenditore è, così, a nostro avviso, un acquisto derivato: noi pensiamo, in altri termini, d'essere in presenza di una cessione implicitamente contenuta nel gruppo dei doveri contrattuali nascenti dal rapporto d'impiego. Invero, il diritto d'autore su di un'opera non può sorgere in via originaria se non in persona di chi quell'opera ha creata (1); e soltanto in un momento successivo — mentre le facoltà personali ed intrasmissibili continuano ad inerire alla persona dell'autore — possono le facoltà d'ordine patrimoniale staccarsi dalla sfera giuridica dell'autore stesso e passare nella sfera giuridica di altri.

52. — *Critica dell'opinione che ritiene trattarsi di acquisto originario.*

Tutto ciò implica la non accettabilità di una pur assai diffusa opinione che fu sostenuta in principio dagli scrittori francesi (2) e fu, poi, accolta anche in Italia da pur eminenti giuristi, quali il Carnelutti ed il Barassi (3): tale opinione — sviluppata in genere nella materia affine dei brevetti e dei modelli industriali, ma adattata, poi, anche al campo del diritto d'autore — sostiene che sull'invenzione industriale o sull'opera dell'ingegno prodotta dal locatore d'opere il creditore acquisti direttamente il diritto di privativa od il diritto d'autore, senza bisogno che quel diritto debba venir considerato come sorto in persona dell'inventore o dell'autore è ceduto poi all'imprenditre. « È l'ordine giuridico — affermava al riguardo il Barassi (4) — che riconnette senz'altro il diritto alla tutela a favore del creditore del lavoro »: costui, adunque, avrebbe il diritto d'autore o di privativa come se dell'opera fosse egli il vero artefice, l'unico creatore. La necessità di non oltrepassare i limiti che ci siamo imposti non ci consente di confutare particolarmente questa teoria che, del resto, ha formato oggetto di ampia discussione ed è stata vivamente censurata dai sostenitori dell'opposta tesi (5): lasciando da parte la materia dei brevetti

---

(1) Questo concetto ha messo molto bene in luce il Piola Caselli, *op. cit.*, 1927, n. 90 e segg. V. anche Elster, *art. già cit.*

(2) V. per le diverse opinioni affermatesi in Francia il Piola Caselli *op. cit.* 1927, n. 94, pag. 220 e 223.

(3) Carnelutti: *Il diritto di privativa nel contratto di lavoro*, già cit.; Barassi: *Contratto di lavoro*, Milano 1917, I, pag. 89 e segg.

(4) Barassi, *op. e loc. citati alla nota precedente.*

(5) Cfr. tra questi, Ghiron: *Nota a sentenza Trib. di Roma 31 maggio 1920* su « Foro » it. 1920, I, 899 e Piola Caselli, *op. cit.* 1927 n. 94 e segg.

industriali, un'assai semplice considerazione ci ha persuasi a non ritenerla accettabile nel campo del diritto d'autore. Due ordini di facoltà — lo vedemmo — possiamo distinguere in questo diritto, quelle personali — intrasmissibili — e quelle patrimoniali trasmissibili —: ma non dobbiamo spingere questa distinzione, riguardante esclusivamente l'esercizio del diritto stesso, fino al punto di scindere i due concetti e far nascere la categoria dei diritti personali in persona del vero autore e quella dei diritti patrimoniali in favore del creditore di lavoro. Poichè questa pensiamo sia la conseguenza cui necessariamente conduce la combattuta teoria (1): che se poi si volessero ritenere nati in persona dell'imprenditore ambedue gli ordini di diritti, si verrebbe a distruggere — come ben dice il Piola Caselli — la natura di quelle facoltà personali che formano l'esclusivo contenuto del diritto nella fase precedente la prima pubblicazione dell'opera e perdurano nella fase successiva accanto alle facoltà patrimoniali.

Non è più semplice, non è più logico, invece, ritenere che anche i diritti trasmissibili — in quanto tali — vengano concepiti come nati nel momento stesso di quelli intrasmissibili e nella stessa persona, separandosene, poi, precisamente per opera della trasmissione? (2).

La dottrina tedesca — di cui il Kohler ed il Dernburg sono stati i più autorevoli rappresentati — ha voluto spiegare l'acquisto diretto ed originario da parte dell'imprenditore affermando che gli impiegati non sono che « rappresentanti » dell'imprenditore stesso — agendo essi in tutto e per tutto in nome e per conto di questo — e che appunto in virtù di tale rappresentanza il diritto d'autore sorge senz'altro nel creditore di lavoro. Ma noi dubitiamo che l'attività creativa degli autori, dato il suo speciale carattere, possa ammettere una rappresentanza; e inoltre — come osservò giustamente la Von Erffa — sarebbe imprescindibilmente necessaria la volontà del rappresentante d'agire e d'acquistare diritti per un altro, mentre nei rapporti d'impiego non possiamo dire esista una tale volontà (3).

Concludendo, assai migliore ci sembra la via già prescelta e varie volte enunciata nel corso di questo modesto studio, che, cioè, sia la

---

(1) Cfr. BARASSI *Contratto di lavoro, già cit.* pag. 90.

(2) Cfr. GHIRON *Nota a sentenza ecc., già cit.*

(3) Cfr. la VON ERFFA, *op. cit.* Questa notevole scrittrice ha fatto una vivace critica alla teoria del « Kohler » dimostrando che anche « de iure condendo » non esista la necessità di accordare un diritto originario all'imprenditore. Dal punto di vista nostro particolare, poi, l'ammettere un acquisto derivativo corrisponde pienamente anche alle esigenze pratiche dell'industria cinematografica.

natura stessa del contratto d'impiego cinematografico che implichi la trasmissione all'imprenditore dei diritti spettanti agli interpreti ed al direttore artistico: ma è sempre di trasmissione che si deve parlare, non già di nascita dei diritti patrimoniali d'autore direttamente in persona dell'imprenditore o di acquisto per rappresentanza da parte di costui.

53. — *Alcune peculiarità che si riscontrano nel contratto tra interpreti ed imprenditore.*

Anche nella locazione d'opere liberali gli elementi essenziali del contratto sono quelli di ogni contratto di locazione di opere: l'oggetto, il prezzo, il consenso (1). Ma — come accennammo — per l'indole ed il contenuto della prestazione si verificano notevoli deroghe e deviazioni dalle regole generali che costituiscono altrettanti elementi caratteristici di quello speciale contratto: e maggiormente deroghe e deviazioni si verificano quando si tratta — come nel caso nostro — di locazione d'attività artistica che ha caratteri particolari e speciali consuetudini. Non analizziamo qui tutte le possibili peculiarità del contratto di locazione d'opere nei riguardi del personale cinematografico, ma solo ci limitiamo a pochi punti principali, scegliendoli tra quelli che più discussi e palpitanti si sono presentati e presentano nella pratica giurisprudenziale.

54. — *Se sia necessario che l'artista esplichi effettivamente la opera sua.*

Così, ad es., fu varie volte deciso che costituirebbe caso di inadempienza contrattuale da parte dell'imprenditore il fatto che questi, dopo aver scritturato un artista per fargli eseguire dei film, si limitasse a pagargli lo stipendio e lo lasciasse inoperoso: ed invero, un contratto di scrittura d'un artista cinematografico non si esaurisce nel pagamento della mercede, ma richiede che l'artista effettivamente esplichi l'opera sua, perchè il pubblico possa convenientemente apprezzarla e l'artista acquistar fama e risonanza. Questi, naturalmente, deve provare l'effettivo danno sofferto per la mancata possibiltà di fare apprezzare al pubblico

(1) V. Pacifici-Mazzoni, *op. cit.* pag. 317 e segg.

il proprio valore artistico: ma raggiunta che abbia tale dimostrazione, ben gli si può accordare il diritto alla risoluzione del contratto ed alla rivalsa del danno.

A tale principio si uniformò il Tribunale di Torino (1) quando sancì l'inadempienza della « Tiber-film » che aveva mantenuto inoperosa l'artista Francesca Bertini, mentre questa — come si legge nella sentenza — « aveva il diritto di prestare effettivamente l'opera sua e di avere, perciò, a sua disposizione il teatro di posa: ed in tal senso anche decise la Corte d'Appello di Torino (2) che ammise in via generale la risarcibilità del danno derivato all'artista per non essersi prodotto nella prevista conformità, a cagione dell'inoperosità a cui fu costretto dall'altro contraente e della perduta occasione di acquistare notorietà ».

55. — *Se influisca sul contratto con l'artista il mutamento della persona dell'imprenditore.*

Altra conseguenza della peculiarità dei rapporti in esame è che, venuta a mutare la persona dell'imprenditore, possa benissimo l'artista chiedere la risoluzione del contratto — in quanto si è cambiata la persona del soggetto contraente che era pel locatore d'opere ragione decisiva per stipulare ed eseguire. Fin qui, però, nulla di particolare vi sarebbe pel contratto di lavoro cinematografico, si ammette, invero, comunemente che — mentre i crediti possono essere trasferiti con la semplice intimazione al debitore — non possa, invece, il diritto alla prestazione d'opere del contratto di lavoro, quando si tratti di locazione d'opere liberali, essere trasferito da creditore a creditore all'insaputa del debitore (3). Ed il Tribunale di Roma (4), in una vecchia ma importante sentenza, decise — in materia di contratto di lavoro cinematografico

(1) *Sentenza 28 febbraio 1916,* su « La toga » del 19 marzo 1916.

(2) *Sentenza 24 aprile 1917,* riportata dal TIRANTY, *op. cit.* pag. 99.

(3) V. BARASSI, *op. cit.* pag. 781: « Vari punti di vista possono rendere non indifferente al lavoratore d'aver a che fare con l'una anzichè con l'altra persona, come creditore del lavoro. Ciò in ispecie per le forme di lavoro subordinato in cui è massimo il contatto personale tra le parti. Io non voglio certo esagerare l'importanza di questo contatto di subordinazione: in realtà, che può mai importare ad un modesto scrivano o ad un dattilografo od al portiere di uno stabilimento che il capo dell'azienda sia Tizio oppure Caio? Ma alcuni casi veramente sono impressionanti: così quello del redattore addetto ad una azienda giornalistica; la nuova gestione può implicare mutamento d'indirizzo politico ed esser ritenuta, perciò, incompatibile con la permanenza del redattore ».

(4) *Sentenza 16-24 marzo 1920 « Tespi-film » contro Bianca Stagno Bellincioni,* in « Studi di dir. ind. » 1921, II, 34, con nota adesiva del « Foro » *La cessione dell'azienda ed il contratto d'impiego cinematografico.* Nella stessa causa, però, *la Corte d'Appello — sentenza 26 luglio 1921* — in « Foro it. » 1922, I, 34, senza discendere al merito, ritenne l'in-

— essere addirittura grave ed insuperabile il divieto della cessione, in quanto l'artista cinematografico « ha le sue tendenze speciali ed un suo speciale temperamento, ha sue singolari predilezioni e singolari ripugnanze, ha — insomma — un suo patrimonio sentimentale ed ideologico che costituisce il suo essere d'arte: e la garenzia di tutto ciò egli la trova nella persona del creditore cui volontariamente la prestazione viene obbligata. La sostituzione, perciò, del creditore stesso verrebbe ad inserire nel rapporto obbligatorio il pericolo nuovo che prima o poi il complesso dei diritti del debitore possa in alcuno modo venire pregiudicato (1).

Commentando la detta sentenza, il foro aggiunse non essere affatto necesario — perchè possa il contratto risolversi a favore del locatore d'opere — che muti l'imprenditore come soggetto di diritti, ma basta che cambi la « natura dell'ambiente », che vengano, cioè, sostituiti coloro che hanno in mano l'organizzazione, la direzione tecnica ed artistica: e ciò perchè spesso di fronte al pubblico del cinematografo un attore acquista la fama e la notorietà più che altro per l'importanza e la celebrità degli organizzatori e dei dirigenti ed è naturale, quindi, che la sostituzione di questi influisce sul mantenimento o sulla risoluzione del contratto di lavoro (2).

56. — *Se possa l'artista continuare a servirsi del pseudonimo ideato per lui dall'imprenditore.*

È stata, infine, posta la questione — e tuttora si discute — se possa l'artista conservare l'uso esclusivo del pseudonimo che gli sia

competenza del giudice ordinario, in osservanza a quanto disponeva il *decreto luogotenenziale 9 febbraio 1919* n. 112 sul contratto d'impiego. Noi non tocchiamo, per brevità, l'argomento, se, cioè sia stato ben applicato il decreto del 1919 sull'istituzione delle Commissioni arbitrali al contratto di lavoro cinematografico: in senso affermativo concluse il TIRANTY, *op. cit.* pag. 113 e segg., e con lui la prevalente giurisprudenza. Ma con interessanti osservazioni ed acuti argomenti già il MADONNA — *in nota alla detta sentenza* in « Foro *it.* » 1922, I, 33 — negò potersi parlare, per la peculiarità della prestazione dell'artista cinematografico, di un vero e proprio contratto d'impiego privato.

(1) Che anzi — statuisce ancora la detta sentenza — non vale la prova contraria, che, cioè, anche dopo la cessione, la posizione dell'artista non sarebbe stata pregiudicata: a stabilire l'incredibilità, è sufficiente il semplice pericolo, indipendentemente dall'effettivo danno che l'artista possa risentirne ».

(2) In materia, invece, di riproduzione del canto su dischi fonografici, una vecchia *sentenza della Cassazione di Torino del 21 luglio 1913* su « Giuris. it. » 1913, I, 874, veva ritenuto non essere il contratto stipulato « intuitu personae » e non poter quindi pronunciarsene la risoluzione per il fatto che la Società concessionaria abbia ceduto ad altra ditta la parziale riproduzione e vendita dei dischi. Ma la questione trattata nel testo è essenzialmente diversa.

stato assegnato nei film interpretati mentre era a servizio di un dato imprenditore cinematografico e che gli abbia acquistato notorietà e rinomanza. Questa questione assume importanza pratica quando l'artista passi alle dipendenze di altro imprenditore: sorgono allora le due contrastanti pretese, quella del primo imprenditore che vorrebbe vietare all'artista l'uso del pseudonimo e vorrebbe, per contro, continuare lui ad usarlo, in altre produzioni; e quella dell'artista che rivendica il pseudonimo come esclusivo suo patrimoino morale in quanto questo, ormai, è diventato il segno distintivo della sua personalità artistica, il nome col quale il pubblico lo conosce e distingue. Da parte dell'imprenditore si potrà dire — e si è detto — che il pseudonimo è suo e non dell'artista in quanto fu ideato dall'autore del libretto di cui l'imprenditore stesso è avente causa e da lui assegnato a quell'artista, al quale in un primo tempo era indifferente chiamarsi con questo od altro nome; e che, inoltre, l'averlo fatto usare in tanti altri films ha posto in essere la creazione di un « tipo », di un carattere, che è al di sopra ed al di fuori dell'interpretazione datane volta per volta dall'artista e che rappresenta un « quid » affatto nuovo, risultato appunto dell'opera dell'imprenditore. Da parte dell'artista si potrà ribattere che il successo ottenuto dal « tipo », dal carattere che l'imprenditore assume d'aver creato, è dovuto invece solo alla propria arte, all'interpretazione che ne ha fatto; e che il pseudonimo si è ormai talmente connaturato alla sua personalità artistica, emersa attraverso l'interpretazione di numerosi film, da non potersi ragionevolmente pretendere ch'egli abbia a spogliarsene, compromettendo, così, nel favore del pubblico la posizione da lui faticosamente acquistata.

Solo una volta, a quanto ci consta, e nemmeno recentemente, la nostra giurisprudenza ha avuto occasione di manifestare il suo pensiero al riguardo, in una questione sottoposta al giudizio della Corte d'Appello di Torino (1); un altro pronunciato su una controversia analoga, svoltasi innanzi all'Alta Corte di Giustizia inglese, è poi riferito dal Tiranty (2). In questo secondo caso era l'imprenditore che pretendeva il diritto esclusivo allo sfruttamento del pseudonimo e voleva vietarne l'uso all'artista: la Corte di Giustizia respinse la domanda, giacchè non poteva essere impedito all'artista di sfruttare la pro-

(1) *Sentenza 27 luglio 1923* — Bartolomeo Pagano c. « Itala-film » — su « Riv. dir. comm. » 1924, 2, 265, con nota del Rotondi.

(2) V. Tiranty, *op. cit.* pag. 123 e segg.

pria acquisita notorietà, nulla rimettendoci l'imprenditore dei guadagni assicuratigli dai patti. Invece, nella questione decisa dalla Corte d'Appello di Torino era l'artista a pretendere d'avere acquistato il diritto esclusivo al pseudonimo: ma, parimenti, la Corte respinse la domanda, giacchè non poteva essere impedito all'autore del libretto od al suo avente causa di usarlo ancora, facendo assumere da altro interprete la maschera scenica che corrispondeva al nome.

Raffrontando queste due sentenze — pur così diverse per l'autorità giudiziaria da cui furono emanate — dovremo dedurne che il diritto all'uso del pseudonimo non spetti in modo esclusivo nè all'imprenditore nè all'artista, dato che e dell'uno e dell'altro sono state respinte le pretese all'esclusività: e questa che ricaviamo dalle citate disposizioni ci sembra, invero, la soluzione migliore — e la più giusta, tenuto conto dell'esatto punto di vista da cui bisogna riguardare il problema. Infatti, nè l'artista può dire che la fama creatasi intorno a quel pseudonimo sia frutto esclusivo dell'opera sua, perchè esso si riferisce e ricongiunge non solo a ciò che è suo lavoro e merito individuale, ma anche al personaggio ch'egli ha rappresentato ed a quell'intreccio di casi e di azioni che intorno al personaggio stesso si è svolto — creazione non dell'interprete, ma dell'autore del libretto o dell'imprenditore che ne sia avente causa —: nè all'imprenditore, poi, può essere riconosciuto l'uso esclusivo del pseudonimo, perchè l'artista — con questo nome, ormai, chiamato e conosciuto dal pubblico — verrebbe a perdere con esso tutti i risultati acquistati con l'interpretazione di molteplici film.

Ma qual'è la ragione della soluzione — ibrida, se si vuole, ma giusta — che noi accogliamo? Al Tiranty (1) parve decisivo il fatto che quel pseudonimo si presenta al pubblico — ed è infatti — come « il risultato di un lavoro associato »: non è possibile, così, nè da parte dell'autore del libretto, e per esso dell'imprenditore, l'uso esclusivo del pseudonimo, all'infuori dell'associazione. Per il Ghiron (2), invece, il pseudonimo in parola fa una vera e propria indicazione di origine che quando l'artista si dissocia da quell'imprenditore cinematografico non è più un'indicazione di origine genuina ma diventa un'indicazione di origine menzognera.

---

(1) Tiranty, *op. cit.*, pagg. 126-127.

(2) Ghiron: *Recensione dell'opera del Tiranty* in « Studi dir. ind. » 1921, II, pag. 167 e segg.

La verità, però, noi pensiamo sia che il diritto all'uso del pseudonimo debba, prima che ad altri, esser riconosciuto all'imprenditore, giacchè è questi che riassume in sè sia le facoltà patrimoniali dell'autore del libretto, ideatore dello pseudonimo, che quello dell'artista che n'è l'interprete; è questi medesimo che con l'uno e l'altro elemento forma un valore nuovo sul quale un incontestabile diritto gli va riconosciuto (1): ma nemmeno è logico — e possibile — disconoscere e vietare all'artista il diritto di continuare a designare con quel nome la sua figura artistica, giacchè esso è ormai entrato a far parte del suo patrimonio morale e costituisce un inalienabile diritto della sua personalità.

GIOVANNI VETRANO

(*La continuazione e fine al prossimo numero*).

(1) Sull'importanza dell'opera dell'imprenditore, v. l'interessante *nota* del ROTONDI alla cit. *sentenza della Corte d'Appello di Torino*: abbiamo, però, notato nel ROTONDI un'evidente esagerazione nei riguardi dell'esclusività del pseudonimo che spetterebbe all'imprenditore e ciò pur non riportando l'impressione, a legger bene, ch'egli neghi all'artista il diritto di continuare ad usarne per proprio conto.

Note

1. *Per discorrere del cinema in funzione della cultura popolare necessita innanzitutto sgombrare il terreno da un equivoco che forse potrebbe sorgere a proposito dell'espressione « cultura popolare ».*

Cultura popolare per il fascismo non significa una cultura resa spicciola e cioè la scienza ridotta al manuale Sonzogno per il popolo. Questo è un mito che fu già d'un tempo delle varie leghe per l'istruzione del popolo e delle varie università popolari, mito che il fascismo ha ripudiato in pieno.

È interessante ricordare quanto a proposito della letteratura popolare scriveva il Carducci nell'agosto del '73: « E (per non divagare di troppo dall'occasione del nostro discorso) altro segno della nostra vecchiezza è quell'andarsi disegnando sempre più in disparte dagli altri generi un genere a sè, la letteratura popolare. Ogni letteratura nella virilità è popolare per forza propria, per necessità delle cose: nella gioventù, poi, ella è opera, più o meno, del popolo stesso. Quando in un secolo tutto civile e consuetudinario sorge una scuola letteraria la quale cerca e trova l'unica sua ragion d'essere nel bisogno di proclamare altamente i suoi intendimenti popolari e di mettersi nella gran gala delle forme popolari e crede di dover e poter fare novelle, poesie, libri proprio per il popolo, con l'anima e in lingua tutta del popolo; quando ciò avviene, vuol dire che quel secolo nel quale ciò avviene, può avere del rèsto molte virtù e molti pregi, ma certo è molto lontano dalla virilità e dalla giovinezza dell'arte. Codesta letteratura, vecchia essa, si rappresenta il popolo come un bimbo grande; e gli conta le novelle e gli canta la nanna ».

Per il fascismo la cultura non è un complesso di cognizioni da mandare a mente, e quindi la cultura popolare non è questo complesso reso accessibile al popolo. Per il fascismo la cultura è la formazione spirituale dell'individuo, cioè quel processo per cui dal bambino sorge e si forma l'uomo: essa è dunque un acquistar coscienza e un progredire nell'acquistare coscienza: non è il prodotto esclusivamente della funzione scolastica perchè la cultura comincia prima della scuola e finisce quando l'uomo non ha più nulla da imparare e cioè quando non è più.

Questo concetto formativo e non informativo della cultura è stato espresso dal Duce in una lapidaria frase al Congresso degli Istituti di Cultura Fascista. Disse il Duce: « La cultura non è una tappezzeria del cervello ma un'arma del Regime e per il Regime ». Ed ecco che in questo senso l'espressione cultura popolare acquista il suo significato di cultura non astratta e chiusa in sè stessa ma in funzione della vita nazionale e del popolo. Una cultura insomma che tenda all'elevazione spirituale ed intellettuale del popolo, quella che è

necessaria ad ogni uomo come aspirazione a raggiungere le più alte vette della spiritualità e della propria coscienza civile, morale e politica e che è aspirazione tanto dello scienziato quanto dell'operaio. Questa è la cultura popolare che può prescindere anche dalla estensione delle cognizioni per agire invece in profondità. Il che, in fondo, riallacciandoci alle parole più sopra riportate del Carducci, vuol significare una cultura viva e operante che incide nello spirito della Nazione e contribuisce a quella unità che è propria della vera e profonda cultura.

Dare il senso e l'orgoglio al popolo della razza a cui appartiene, fargli sentire la sua grande tradizione come vita spirituale, come constatazione delle vette cui esso è giunto, come « creazione suggestiva e costante della sua anima », secondo quanto scriveva il Duce su « Gerarchia » nel 1922. Dargli sempre maggiore la coscienza storica nei confronti del passato e rispetto all'avvenire questo è compito essenziale della cultura così proprio come l'intende il fascismo.

Non v'ha dubbio che tra i mezzi più potenti per esplicare una tale azione, è il cinematografo: per la facilità del suo linguaggio, per l'enorme diffusione raggiunta nella vita sociale odierna, ma principalmente per essere il cinema oggi, tra tutte le arti, quella veramente e virilmente popolare. Ma il cinematografo non raggiunge questo fine attraverso film ingenuamente didascalici o comunque di volgarizzazione. Il problema della cinematografia didattica è un problema che rientra nell'ambito scolastico e quindi in quelle specifiche cognizioni che sono proprie delle distinzioni di lavoro della complessa vita odierna e che se sono una parte della cultura non sono la cultura nel senso che sopra si è detto. Il cinematografo la sua funzione l'assolve principalmente attraverso i film spettacolari che agitino dei problemi morali, che mostrino la conoscenza nel suo aspetto di atto di vita, che esaltino le grandi figure della nostra storia, che mostrino la vita odierna nella sua altissima tensione spirituale, che siano in sostanza lo specchio del clima in cui viviamo. Perchè la cultura per il modo come il fascismo l'intende e per il valore politico che essa ha di civiltà è in sostanza problema politico ed ecco che il cinematografo in funzione della cultura popolare si presenta sotto l'aspetto di cinematografia politica nell'estensione che si è data di questa parola.

Fare dei film che siano capaci con la loro suggestione di educare il popolo, di elevarlo sempre più in quella sfera unitaria di coscienza per cui un popolo è una Nazione, e nella sua volontà di espansione e potenza, un Impero. Significa dunque cinema in funzione della cultura popolare un cinema nel quale non ci sia più distinzione tra film politico e non politico, un cinema tutto permeato da uno stesso spirito, tutto consapevole della grande responsabilità che lo Stato Fascista gli affida.

2. *Nella Rivista « Cinema » Luigi Chiarini attraverso un'analisi della scenografia del film « I Condottieri » di Trenker, prospetta le vaste possibilità artistiche della costruzione intelligente di una « geografia ideale del film ». Il Trenker è stato forse il primo ad organizzare su vasta scala e con intendimento d'arte questa geografia ideale che sdegnando gesso e cartapesta, costruisce con efficace sintesi i propri ambienti scenografici traendone gli ele-*

menti dalla realtà e fondendo questi elementi in una nuova unità ideale attraverso il montaggio.

Il procedimento è legittimo perchè connaturale all'essenza dell'arte cinematografica che ha come primo presupposto la trasfigurazione del tempo e dello spazio. Inversamente in altro campo, ad es. nelle arti figurative, l'artista cristallizza nel marmo di una scultura o sulla tela di una pittura l'immutabile e monotono fluire del tempo. La stessa potenza espressiva del « primo piano » nei riguardi della composizione cinematografica (leggi: montaggio) è data da questa possibile evasione del primo piano dalle leggi reali del tempo e dello spazio, ed il procedimento così felicemente ampliato dal Trenker meriterebbe senz'altro una teorizzazione nell'estetica e nella scenotecnica, più vasta di quanto non sia possibile fare in una « nota ».

Vogliamo piuttosto rilevare come malgrado il Pudovchin attribuisca a L. W. Culesciof le prime composizioni di spazio sintetico (cfr. « Film e fonofilm » pag. 100 trad. ital. di U. Barbaro per le « Edizioni d'Italia », Roma 1935), mentre in Russia si facevano « esperimenti » in Italia si lavorava già con gli stessi sistemi nella produzione destinata a pubblico spettacolo. Fino al 1926-27 era infatti ancora possibile vedere, riesumata nei giorni della Settimana Santa, una vecchia pellicola religiosa: « Maria di Magdala » edita dalla « Tiber-Film ». In essa il Direttore Artistico aveva ricostruito l'ambiente scenografico per l'episodio dell'« Ecce Homo », incollando successivamente (al montaggio) un'inquadratura del Cristo che appare esposto alla moltitudine fra le colonne dell'allora in costruzione Monumento a Vittorio Emanuele raffigurante l'esterno del palazzo di Pilato, ad un'altra inquadratura in controcampo, ripresa sulla scalinata del porto di Ripetta, che doveva, per virtù di montaggio, raffigurare il piazzale antistante al suddetto palazzo (naturalmente gremito di popolo che gesticolava). La ricostruzione di uno spazio ideale attraverso il montaggio non è stata probabilmente in questo caso frutto di sottili ragionamenti tecnici, ma più semplicemente sarà derivata dalle necessità in rapporto all'economia del film, girato quasi esclusivamente per esterni (i « Romani de Roma » si divertivano in proiezione a riconoscere nel Giordano il Tevere ai « Polverini » e nel muro del pianto di Gerusalemme... la Porta Egiziana di Villa Umberto).

La stessa « marca » ci indica che questa pellicola fu prodotta in quel periodo tra il 1915 ed il 1918 che polarizzava la nostra produzione cinematografica attorno ai nomi della « Caesar » e della « Tiber »; mentre è noto che è del gennaio 1919 il primo tentativo di monopolio che assorbiva queste Case attraverso la costituzione dell'« Unione Cinematografica Italiana ». Lo stesso Pudovchin attribuisce al 1920 gli esperimenti del Culesciof, ci sembra dunque sufficientemente dimostrata anche in questo campo, sia pure come semplice frutto d'intuizione o come ingegnoso superamento di difficoltà materiali, la priorità del genio italiano.

3. *Breve lezione agli « americanizzanti » d'Italia, che fuori delle vie tracciate da Hollywood non vedono salute per il cinema italiano e per quello mondiale. Chi impartisce la lezione è un regista fra i più celebri, se non, oggi, il più celebre della Mecca cinematografica: Frank Capra.*

In una intervista concessa a « Pour Vous », Capra ha affermato di aver veduto a Parigi alcuni film, tra i quali « La Maternelle », « Poil de Carotte » e « La Kermesse héroïque », ed ha aggiunto queste parole che gli « americanizzanti » sono invitati a meditare: « Mi sono piaciuti molto perchè sono veramente francesi. « Il mercato inglese muore perchè i suoi produttori hanno troppa tendenza ad imitare l'America ». Nessuno dei loro film, eccettuato « Enrico VIII », reca l'impronta della razza e della mentalità britannica ».

Vero è che Frank Capra non può dirsi interamente americano: anzi, e ci fa piacere rilevarlo, egli stesso rivendica la sua origine italiana, la sua nascita palermitana. « Parto domani per Palermo dove sono nato e che ho lasciato a tre anni », afferma nella stessa intervista.

Curiosa coincidenza da non trascurare, perchè anche nella casualità è insito un senso che finirà per rivelarsi, i tre film di maggior valore e di maggiore interesse artistico dell'annata sono, due di registi italiani *che lavorano in America, « My man Godfrey » di La Cava e « Mr. Deeds goes to town » di Capra, e uno di un regista francese, « La Kermesse héroïque » di Feyder.*

I Libri

FRANCO PALLAVERA: *24 ore in uno studio qualunque* — Milano, A. Corticelli, 1935.

Di questo libro, per molti aspetti interessante e per altri banale, comunque scritto per il gran pubblico che non ha mai veduto da vicino la lavorazione cinematografica, e quindi elementare e divulgativo, ci sembrano degni di particolare rilievo certi passi che interesseranno anche il tecnico che voglia meditarli. Certe affermazioni pratiche, dense di esperienza e sgorgate da un diretto contatto con la lavorazione, che rinnegano in taluni punti, anche essenziali, teorie vittoriosamente affermate, ma non sono, per questo, meno concrete e rispondenti a realtà.

Una di queste affermazioni, sopratutto, mi pare da meditarsi; quella che il Pallavera recisamente presenta a pag. 78 e ripetutamente richiama in altri punti del libro. « La lavorazione di un film risulta..., da una parte da una specie di lotta tra il Direttore e i suoi collaboratori: e dall'altra, una lotta fra i finanziatori e il Direttore ». Il Pallavera stesso non ha veduto, o non ha voluto precisare, l'ampiezza di questa osservazione: che non è da limitarsi soltanto alla questione « tempo » e quindi alla questione finanziaria, ma è da estendersi anche e sopratutto al lato artistico, al vero e proprio lato creativo del film.

Quanto alla lotta con i finanziatori è superfluo anche accennarvi: tutti sanno come un regista che abbia appena appena l'intenzione di non fare una opera esclusivamente commerciale, in quel bassissimo senso con cui la stragrande maggioranza dei finanziatori di cinema interpreta la parola « commercio », debba « unguibus et rostribus » difendere certe posizioni che sembrerebbero evidenti ad un bambino dell'asilo contro la pervicace illusione dei finanziatori che il pubblico sia un satiro scemo. Per darvi un'idea di quello che è capace di chiedere un finanziatore vi racconterò questo aneddoto personale. Ad un grande magnate del cinema italiano, ora morto (e perciò non ne faccio il nome) mi avvenne una volta di proporre la realizzazione per lo schermo del romanzo « Edera » di Grazia Deledda. La Deledda aveva ricevuto in quei giorni il premio Nobel, il suo nome aveva preso carattere e risonanza internazionale, quindi il finanziatore vide l'affare e in linea di massima fu disposto ad accettarlo. Voi conoscete tutti « Edera »: una vicenda cupa e opprimente che si svolge in un paesello della Sardegna, in un ambiente pesante e violento nel quale le passioni prendono una forza allucinante, delle

capacità tenebrose. Naturalmente il film, per avere un valore reale doveva far rivivere al pubblico l'atmosfera del romanzo, atmosfera che non solo dava il tono alla vicenda ma giustificava tutto quello che avveniva e faceva di una storia che poteva apparire di cronaca un avvenimento umano di altissima bellezza. Sapete che cosa mi disse il finanziatore dopo di aver letto la sceneggiatura che si svolgeva tutta, come era naturale e necessario, nel paesello sardo? « Sì... mi va bene... ma, vede, per il pubblico, bisognerebbe trovare il modo di infilarci dentro un tabarin e delle canzoni, sopratutto un tabarin... ». Non occorre dirvi che non se ne fece nulla.

E questa è storia di tutti i giorni, ed è inutile perfino rammentarla. Ma quella che non è storia nota di tutti i giorni, quella che maggiormente mi sembra spaventevole, è proprio la lotta che il Direttore deve combattere quotidianamente, minuto per minuto, con i suoi collaboratori. Non la lotta per risparmiare, o almeno non più: le maestranze ed i tecnici italiani hanno oramai un senso così serio delle loro responsabilità che quella accusa che il Pallavera rivolgeva loro, più di due anni fa, di voler prolungare il film per guadagnare di più è non solo falsa, oggi, ma perfino offensiva. La lotta è di altra indole e ben più importante; è lotta creativa.

La più corrente delle teorie sulla cinematografia è quella dell'arte collaborativa, secondo la quale la cinematografia è, a differenza delle altre arti, nate da una sola personalità (eccezion fatta per certi determinati casi della architettura), il frutto di una stretta e continua « collaborazione » fra diversi elementi. Esempi classici: i film americani (e anche qui ci sono da fare delle eccezioni: per Charlie Chaplin, in particolar modo) alla cui creazione concorrono in pari misura gli « uffici » soggetti, gli « uffici » sceneggiatura, etc. delle diverse case.

Ora noi siamo pronti ad ammettere che questa teoria ha delle reali basi estetiche e, in pura linea teorica, trova i suoi fondamenti nella natura stessa, nella forma e nella realizzazione della cinematografia. Ma troviamo poi, all'atto pratico, e siamo i primi a riconoscerlo noi che della collaborazione siamo sostenitori nel più lato senso della parola, che nella maggior parte dei casi la collaborazione si risolve in una vera e propria « lotta » di personalità; nella quale lotta vince spesso (ma non sempre) la personalità artisticamente più netta e dominante, ma qualche volta, per il concorso di circostanze esteriori, può anche vincere, almeno per un certo complesso di fatti, la personalità inferiore.

S'intende che questa lotta si verifica ogni volta che si realizza un film con intenti d'arte, ogni volta che sono a fronte personalità troppo sostanzialmente differenti, ogni volta che la collaborazione non è « scelta » dal regista (che, quale che sia l'opinione dell'on. Camera dei Deputati, è e deve essere l'elemento dominante del film) ma è « imposta » dal finanziatore. E questo, come ognun sa, contrariamente a quello che sembra credere il Pallavera, è proprio il caso più comune. Si ritiene, per esempio, che mettere insieme in un film due personalità nettamente opposte sia una garanzia in quanto l'una personalità completerà l'altra e si avranno così le qualità di entrambe senza i difetti: la pratica insegna invece che questo sistema porta al risultato opposto; le qualità dei due elementi essendo proprio quelle che li oppongono, è im-

possibile che essi trovino il loro accordo su questo terreno, mentre lo troveranno facilmente sul terreno dei difetti che, essendo il terreno meno personale o comunque il terreno negativo, è quello cui entrambi rinunzieranno più facilmente. Risultato: un film che presenta i difetti delle due persone e non ha le qualità nè dell'una nè dell'altra. Comunque, un film di assoluta mediocrità.

Suggerimento pratico che deriva da questo lungo discorso: la collaborazione sia considerata sempre come un elemento essenziale della cinematografia, ma non sia « imposta » (anche perchè cessa altrimenti d'essere collaborazione e diviene imposizione), sia lasciata alla libera scelta dell'elemento che deve dominare. Può anche avvenire per caso che questa libera scelta cada, per quel principio di attrazione dei contrarii che spesso si verifica negli uomini, proprio sull'elemento che non « potrà » collaborare malgrado ogni buona volontà ed ogni disposizione spirituale. E in questo caso il film sarà brutto: ma non tutte le ciambelle... con quel che segue.

Ma sarebbe ora di parlare del libro del Pallavera.

Che è un libro anticinematografico: il Pallavera, pseudonimo di un noto cinematografaro italiano, ha una forma di reazione istintiva di fronte alla cinematografia, come la hanno tutti gli « intellettuali » dalla quale schiera egli deriva. Così la sua descrizione dell'ambiente cinematografico conserva una obiettività per la quale non lo si può accusare di pessimismo, che è tutta, o quasi tutta, calcata sulla realtà con chiarezza e sufficiente precisione, ma ha in pari tempo un tono, un'aria, un sapore che lascia sentire sotto le parole il disgusto per l'ambiente e per il lavoro, « che sostituisce in fondo la vita e dà al debole, al pigro, l'illusione di aver vinto la propria debolezza e la propria pigrizia ». Il suo capitolo sulla « filmopatia » suona condanna alla cinematografia, da un punto di vista superiore, più assai di ogni altra condanna che potrebbe farsi, sia da un punto di vista etico che da un punto di vista estetico; condanna il cinema in sè, condanna il fenomeno dell'interesse che esso ha suscitato nelle folle e nei singoli, condanna addirittura la « passione » per il cinema. Afferma che « il mito del cinema, come qualunque altro mito, si dissolve per chiunque lo accosti sul serio ». E questo non è un atteggiamento dell'autore di fronte alla cinematografia ma appare quasi un vero e proprio atteggiamento spirituale di fronte alla vita: un atteggiamento scettico e assenteista, proprio dell'uomo che ama ripiegarsi su sè stesso e trovare solo nelle sue capacità di illusione le ragioni di essere e le potenze di entusiasmo. Atteggiamento rinunciatario se mai ve ne fu uno, particolarmente dannoso di fronte alla cinematografia che esige all'opposto una inesauribile riserva di passionalità sempre più viva, che il contatto diretto con la realtà rinforza e rinsalda invece di spegnere o calmare.

« Se trovate un regista « filmopatico », e cioè un regista entusiasta, « imballato » del proprio lavoro e del cinematografo in generale, dite pure che egli è negato a quest'arte, e non sbaglierete ». Ebbene, noi sosteniamo che se un regista non è interamente, inguaribilmente, cronicamente, « filmopatico », cade nel mestiere, scivola, volendolo o no, nel commercialismo di terzo ordine e si perde nel mare magnum della mediocrità che è il segno sotto il quale, anche senza essere astronomi, si può mettere la cinematografia. Ap-

punto per quest'aria che vi domina, per il fatto che « non v'è ambiente più duro, scanzonato, affaristico, di quello cinematografico » e per quell'atteggiamento spirituale, di bassa derivazione canzonettaiola, che è l'atteggiamento scettico. Perchè lo scetticismo mercantile di cui discorre il Pallavera non è certo il distacco che può e deve avere l'artista pur credendo fortemente nella sua opera e nella sua arte.

Comunque, anche non consigliando il libro a coloro che hanno già qualche nozione di cinema e non vi troverebbero niente di interessante da leggere sopratutto dal punto di vista tecnico, riconosciamo che il libro può essere utile per il gran pubblico e che certi capitoli (« Luce rossa: si gira », « Non si gira ancora », « A tavola coi divi »), possono essere utilmente meditati da coloro che la cinematografia non hanno mai veduta da vicino. (*j. c.*).

GIOVANNI VACCARO: *Glorie e miserie di Hollywood* — Milano, Stamperia Commerciale Editoriale, 1937.

Un curioso romanzo che si svolge a Hollywood, costruito con una ricucitura, intorno ad una leggera trama sentimentale e cinematografica (senza alcun valore nè artistico nè avventuroso), degli aneddoti dei divi e delle dive mandati in giro dagli uffici stampa delle case americane.

Un mosaico; nel quale si inseriscono pezzi di giornale, pezzi di pettegolezzi hollywoodiani e, purtroppo, anche pezzi scritti dall'autore. Non occorre dire che questi sono i peggiori. Bisogna sentir parlare in questo libro Greta Garbo, Charlot, Pola Negri, Rodolfo Valentino, Wallace Beery, Menjou, Clara Bow e gli altri della cricca per avere un'idea esatta del male che può aver fatto a certe menti, impreparate a subirne l'attacco, la pubblicità americana. (*j. c.*).

I Film

MARGHERITA GAUTHIER
(CAMILLE)

Origine: Americano - *Casa di produzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Regista*: George Cukor - *Soggetto*: da « La Signora dalle camelie » di A. Dumas - *Sceneggiatura*: Zoe Akins, Frances Marion, James Hilton - *Interpreti*: Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Elisabeth Allan, Jessie Ralph, Henry Daniell, Leonore Ulric - *Operatore*: William Daniels - *Direzione musicale*: Herbert Stothart - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Montaggio*: Margaret Booth - *Metraggio*: 3.000 - *Doppiato*: Metro Goldwyn-Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Distribuzione per l'Italia*: Metro-Goldwyn-Mayer.

LA GARBO

Anche se l'astro declina — *hinaus geht die Stern*, direbbe con Hebbel qualcuno — e se ne ha una prova dall'insuccesso parigino di questa mediocre e strombazzata « Margherita Gauthier », un fenomeno Greta Garbo esiste e se ne conserverà forse per molto tempo il ricordo. Forse: chè di una complessa attrice dello schermo quale fu Asta Nielsen il ricordo già non è più di tutti, mentre è velato dalle ironie e dalle incomprensioni quello di un'attrice dal temperamento eccezionale quale Francesca Bertini; quanto poi a Barbara la Marr, più che della sua arte resta memoria delle sue stranezze e della sua curiosa morte, legate alla dubbia durevolezza di una vita romanzata della stella scritta da Arnold Bronnen.

Certamente se il Bronnen ha avuto una materia facile, perchè aggiunger romanzesco a quella vita sarebbe stato proprio come metter pepe nel peperoncino, chiunque abbia scritto con intenzione esaltatrice di Greta Garbo s'è trovato in un bel pasticcio. È costei infatti una donna non bella, a quanto pare non troppo intelligente, non fotogenica (come risulta dalle preoccupazioni note di Stiller, dalle difficoltà di Pabst e del suo grande operatore Seeber) ed è, come ognuno può constatare, un'attrice mediocre. È evidente dunque che il fenomeno Garbo è un fenomeno di suggestione collettiva; e come tale un fenomeno interessante se non importante, e non basta, come io ho fatto altra volta, riportare il parere, sensatissimo, di un critico spagnolo che professava il massimo disinteresse per le vite delle stelle del firmamento cinematografico (« non interesan sus vidas vulgares ») e che proponeva di rompere a selciate (proprio così: « rompamos a pedradas ») l'orgogliosa figura *de la estrella*. Non ce lo spiegano i critici questo fenomeno, nè i biografi dell'attrice, la cui

effige è comparsa perfino sui francobolli del suo paese come segno nientedimeno, di nobiltà artistica, qualche cosa, si parva licet, come la *maja desnuda,* passione dei filatetici. A meno che la Garbo non abbia diritti speciali sui francobolli in quanto divolgatrice del cosidetto bacio a francobollo. Vediamo qualcuno di questi scrittori: Mino Doletti parlando della Garbo fa un po' il Winkelmann alla rovescia: solo che il suo *bello ideale* non risulta dalla *scelta delle più belle parti e dalla loro unione armonica in una figura*: ma da un complesso di parti, diciamolo pure, brutte risulta la diva che « tutta — questo sì — siete bellissima ». Questo non è linguaggio di critica ma di uomo innamorato: *tutta* è il termine della passione, *Venus toute entière.* Venere naturalmente e Venere contemporanea, longilinea, e, come direbbe Giovannetti, « che di tutte brame *sembra* carca nella sua magrezza ». « Voi avete bisogno di fare del male, di stroncare qualcuno o più d'uno. Allora l'occhio divenuto torvo e fosco non ha l'eguale: la bocca con la sua smorfia perfida ha una tragica bellezza; voi tutta aspirando il profumo del male vi tramutate in una creatura meravigliosa e tremenda ». Ahimè non è questo il linguaggio dell'« Eterno marito » ma assomiglia molto di più a quello dell'incredibile modello: Eugenio Sue; specie quando il critico dichiara, con bella semplicità: « Divenite così bella, o signora, che vi chiederò allora di tradire anche me ». Chi altro? Paragoni chi ha tempo il nervoso raccontare di uno scrittore abitualmente parolaio come il Bronnen (nella sua La Marr) alla esuberanza dell'Arconada (Vida de Greta Garbo), corretta appena qua e là da qualche *gregueria* dove l'entusiasmo appare troppo smaccato perfino all'autore. Legga ancora chi può il saggio ricamato da Franz Blei sulla *divina* (Die Goettliche Garbo) e si convinca, se crede, che il fascino della diva dipende dal suo essere una Frau-Kind, una specie di androgino dunque, una donna che non ha mai conosciuto nè flirt nè civetteria nè il *so-tum-als-ob.* Troppo poco o troppo; come si vuole. È la strada che è sbagliata.

Le duecento paginette del volume recente di Richard Kuehn (Greta Garbo, der Weg einer Frau und Kuenstlerin, 1935 Dresden) sono abbastanza serie obbiettive e ricche di notizie. Ma chi può interessarsene?

Dopo questa breve critica della critica rimarrebbe solo da trattare dell'arte della Garbo e della sua ultima creazione, Margherita Gauthier. Ma l'arte della Garbo è come la fede degli amanti o come l'araba fenice che dir si voglia. Dove sia nessun lo sa. Eppure esiste. Almeno come la preoccupazione della jettatura per coloro che non ci credono.

Aspettiamo che altri più acuti e più arguti di noi ce lo sappia dire.

(*u. b.*).

Il soggetto e la sceneggiatura

Fra le numerose qualità positive e negative della cinematografia una la rende particolarmente pericolosa di fronte a talune arti che la hanno preceduta: alla letteratura ed al teatro, per esempio.

Il cinema è il migliore critico letterario che si possa dare. Nessuna indagine, per minuta e intelligente che sia, nessuna analisi, per abile che sia, nessun esame per rigorosamente condotto che sia, potrà mai rivelare, così come la cinematografia rivela immediatamente e direttamente, la parte caduca di un'opera letteraria o teatrale.

La ragione è molto semplice ed evidente: la parola, ossia la parte sonora del film, resta ancor oggi, malgrado gli sforzi compiuti per av-

vicinarla il più possibile alla funzione visiva del film stesso, qualcosa di estraneo alla cinematografia. È una convenzione, da un punto di vista estetico: convenzione che talvolta, ma assai raramente, per virtù di geniali creazioni di rapporti, può prendere una sua speciale giustificazione ed apparire quasi una concomitanza. Ma queste eccezioni non escludono, anzi riaffermano attraverso la loro rarità, il valore base della cinematografia: che è indubbiamente nel fattore visivo e non nel fattore sonoro.

Nella riduzione cinematografica di un romanzo, di una novella, di una commedia, di un dramma, di qualunque opera teatrale o letteraria, insomma, il primo lavoro che occorre compiere è quello di spogliare l'opera della sua parte letteraria, delle parole che la comunicano al lettore, di quasi tutte le immagini che le permettono di tradurre le intuizioni dell'autore, della forma che la significa. E quanto più tale forma è smagliante tanto più essa dovrà essere scarnificata, eliminata, limata, per giungere a quell'elemento che solo può interessare la cinematografia e che solo può fornire materia ad un film: l'elemento « vicenda ».

È questo il vero e proprio nucleo costruttivo dell'opera cinematografica, come è stato, in origine, il vero e proprio nucleo costruttivo dell'opera letteraria. Intendendosi per vicenda, naturalmente, non il puro e semplice « fatto » esteriore, non la trama, l'intreccio, ma tutto quello che esso comporta di umano, di universale, di sostanziale.

Appare così l'opera nella sua nudità assoluta: il nucleo dell'opera, direi quasi il germe da cui l'opera è nata, la sua cellula primigenia. La maggiore capacità di *illusione* dell'opera è venuta a cadere con il disperdersi della sua forma esterna che ha dovuto essere connaturata al nucleo costruttivo per dare origine all'opera in sè, ma che talvolta ha esorbitato dai limiti del nucleo stesso, si è sparsa intorno come una superstruttura, solo apparentemente adesiva all'opera.

Questa crudelissima limatura che il cinema esegue sull'opera letteraria o teatrale, parificandone la forma, togliendole quegli effetti che talvolta sono soltanto dei lustrini esteriori, riducendola insomma alla sua prima e profonda realtà, manifesta spesso in opere che si credevano dense di contenuto e di vastità, una povertà originaria, una anemia costitutiva, un rachitismo doloroso. Il cinema agisce in questi casi come una specie di radiografia che porta sulla lastra fotografica i difetti di uno scheletro che, rivestito della sua carne e parato dei suoi abiti, può anche sembrare sano e puro.

In parte è questo il caso che si è verificato con « Margherita Gauthier ». Anche se il pubblico non se ne è avveduto: perchè dei lustrini della celebre cortigiana ne son rimasti tanti da bastare ancora per dieci scheletri.

L'opera apparve ai suoi tempi quasi come una rivelazione: ebbe un successo così trionfale da dare origine a tutta una letteratura di « riabilitazione » della cortigiana, e ancor oggi, in molti romanzi o in molte novelle come in molti atteggiamenti spirituali, se ne risente, passata attraverso mille setacci, non tutti puliti, l'influenza persistente. Ma il cinema ha spogliato « Margherita Gauthier » delle sue vesti a trine, e ha messo in luce il suo scheletro: che appare assai più misero di quanto non si sarebbe creduto.

La caducità dell'opera, rivelata dal film, è la caducità degli elementi sentimentali sui quali essa è costruita: tutti elementi contingenti e stret-

tamente collegati ad un tempo ed alla sua forma più momentanea. Di tutte le opere del romanticismo questa, che può per taluni aspetti apparire la meno romantica e la più tendente ad una aderenza alla vita, è in realtà la più falsa e la più incerta, così da un punto di vista costruttivo come da un punto di vista spirituale.

Ma quella che a noi interessa è proprio la ragione per cui il film ha rivelato questa caducità: ragione che è da ricercarsi nella costruzione del soggetto e nella sua sceneggiatura. Che, attenendosi il più possibile alla *forma* originaria dell'opera, ha man mano svuotato ogni attimo del suo svolgimento da quella apparenza di umanità che poteva venirle sulla scena dalla magìa della parola, e l'ha ridotta ad una costruzione sentimentale artificiosa.

Questa sceneggiatura, infatti, procede per effetti teatrali: ma in cinematografia l'effetto teatrale, se non è sostenuto da un reale contenuto universale, si sperde entro la necessaria oggettività e si fa scena, quinta, cartone. Rivela, insomma, la sua maniera e la sua artificiosità. La stessa scena di Margherita e del Barone al piano quando Armando cerca inutilmente di entrare, che è forse la scena meglio « recitata » del film, si innesta con pena nell'insieme, appare episodica e arbitraria e, mentre non concorre menomamente al necessario sviluppo psicologico del film, coopera a dargli quel carattere teatrale che è in sostanza il suo carattere più evidente.

La necessità commerciale di porre in rilievo la Garbo ha obbligato d'altra parte, lo sceneggiatore, e per esso, come si dirà, il regista, a procedere con una serie di elementi di primo piano che toglie al film un valore che gli poteva venire dalla ricostruzione ambientale.

Intorno a Margherita manca l'ambiente: e non parlo di quella serie di tentativi di ricostruzione della vita di una cortigiana del suo tempo, tentativi « americanizzati » e quindi resi di una incredibile volgarità attraverso una concezione « piedi sul tavolo ». Parlo dell'ambiente spirituale in cui il dramma romantico di Margherita ha potuto essere concepito e svolto. Manca proprio quella esaltazione della donna, concepita come un angelo purissimo, come un essere di ineffabile lievità, come un elemento primo della « bellezza » universale, che rende importante ed interessante il dramma della cortigiana. In fondo la « scoperta » che fece il trionfo della « Dame aux camelias » è proprio questa, il merito di Dumas è stato proprio questo: in un tempo in cui la donna, spiritualmente, nella posizione romantica, aveva assunto la funzione di elemento elevatore (l'eterno femminino ci trae verso l'alto, diceva Goethe, precedendo di poco il romanticismo francese in quella grande epopea romantica tedesca che aveva il merito di essere una forma di vita invece che, come fu in Francia, una corrente letteraria ed una moda spirituale) Dumas ha dato anche all'elemento femminile meno passibile di questa rigenerazione romantica un suo contenuto romantico, una sua nobiltà intima.

Ora questa che è la sola giustificazione estetica dell'opera teatrale e dell'opera letteraria, questo che è il suo nucleo costruttivo reale (e per il quale noi potevamo parlare più sopra di caducità e di stretta interferenza con le contingenze spirituali di un tempo, ma non con la immanenza spirituale che tali contingenze può trasformare in verità permanenti) manca totalmente nel film. Che si è limitato a serrare il nucleo « fatto » dell'opera teatrale e letteraria e ne ha rivelato quindi in

parte almeno una certa modestia costruttiva.

Non potevano essere gli americani, questo è pacifico e non soggetto a discussione, a comprendere il lato più ampio e più spirituale di un'opera romantica. Il romanticismo è stato (e lo è tuttora nei suoi tardi e sparuti epigoni) un atteggiamento « intellettualistico »: una corrente derivata da una lunga presa di posizione di fronte al mondo, che apparentemente si abbandona ad istinti interiori, ma realmente crea questi pseudo-istinti attraverso tutta una cultura di carattere « libresco ». Agli antipodi, ossia, del mondo americano; che se ha struttura romantica per le sue origini anglo-sassoni, ha anche, per la sua geografica e spirituale lontananza dalla vecchia Europa, una precisa e continuamente riaffermata tendenza più ancora aculturale che anticulturale.

Perciò di quella che era la vicenda di Margherita gli sceneggiatori americani non hanno veduto che la esteriorità assoluta, non hanno potuto comprendere le capacità interne, non hanno saputo intuire gli sviluppi affiancati e le derivazioni e le rifrazioni nel mondo che la attornia.

Le scene del teatro, quelle del pranzo in casa di Margherita, quelle col Barone, non costituiscono, checchè ne possano pensare gli sceneggiatori, un ambiente; sopratutto non rappresentano neppure da lontano l'ambiente di Armanda Duplessis. Sono, tutt'al più, delle pitture non sempre efficaci e spesso banalmente volgari di un ambiente di « prostitute »: ora la cortigiana ottocentesca era ben altra cosa. Ma probabilmente gli sceneggiatori si sono ispirati, per la loro invenzione, a delle cortigiane americane del nostro tempo. Come per il concetto che si aveva allora della donna debbono essersi ispirati a quello che ne hanno gli studenti della « Columbia University ».

Un esame di dettaglio della sceneggiatura così concepita e realizzata è quasi impossibile: per queste ragioni generali che qui si dicono e per quelle particolari che più sopra si accennarono, cioè per le necessità commerciali di valorizzazione della Garbo che hanno imposto evidentemente certi tagli, certe illogicità e certe stridenti falsità del film.

Si potrà dire, così, tanto per citare qualche esempio, che il matrimonio campagnuolo è voluto ed inutile, e serve solo a far « effettaccio » di contrasto con quanto verrà in seguito; che la scena notturna in cui Margherita, di notte, in vestito di velo bianco, se ne parte a piedi dalla casa di campagna per tornarsene presumibilmente a Parigi (dove la ritroviamo nella inquadratura seguente, con passaggio a fondu, è vero, ma immediata) è semplicemente ridicola invece di essere profondamente romantica come forse essi credevano; che le scene campestri sono spesso ingombranti e non fanno affatto « atmosfera », come era il loro preciso compito; che certi pretesti come la borsa, il fazzoletto, e simili, sono abusati; che l'uso di talune parole in francese (« au revoir » e simili, anche nel testo originale) non può bastare a trasportare in Francia una azione che nasce così evidentemente in America; che lo scoppiare del cancan è rubato di peso alla « Atlantide » di Pabst, dove era ben altrimenti giustificato e di ben altro effetto cinematografico e sonoro (ecco un esempio di quella adeguazione sonora e visiva di cui si parlava più sopra); che certi primi piani, come quello in cima alla scala del teatro, sono assolutamente arbitrarii, e così via.

Noteremo da ultimo che gli americani, di solito così accurati nella loro produzione, si sono lasciati sfug-

gire in questo film un grosso errore: non so se il pubblico se ne sia accorto, comunque è abbastanza evidente. Proprio al principio del film, dopo che Margherita ha acquistato i fiori, la carrozza che porta le due donne si allontana in campo lungo. Ma la carrozza è vuota: e si vede benissimo. È mancata una controfigura? Non si è pensato che la cosa fosse evidente? Non lo so. Comunque non mi pare che la cosa sia stata rilevata e valeva la pena di rilevarla per dimostrare che anche un'industria progredita e perfetta come quella americana può commettere degli errori piccoli e grossolani in pari tempo. (*j. c.*).

La regìa

Si può parlare, in questo film, della regìa di Cukor quando il regista americano si è trovato tra i piedi un notevole ingombro come Greta Garbo? E, soprattutto, si può parlare della regìa di un film che dovrebbe essere la storia drammatica e pietosa di Margherita Gauthier quando, probabilmente, la parola d'ordine era la valorizzazione al cento per cento di quell'enorme atout commerciale che è rappresentato appunto, dalla grossa stella hollywoodiana?

Più che di regìa qui si può parlare di cucina, e cioè del modo come è stata preparata, condita e presentata al pubblico questa grossa pietanza che titilla il palato delle platee di tutti i cinema. Col che non si vogliono disconoscere i meriti della Garbo: di essa e del suo impressionante fenomeno si parla in altra parte di questo saggio. Ma si vuole semplicemente affermare che sarebbe ingiusto giudicare le qualità di un regista esclusivamente da questi 2000 metri di pellicola che non sono, in fondo, altro che un lungo lungo ritratto animato di una bella capricciosa che vuole il naso così e le anche colà, la luce di su e i vestiti a suo modo. Diciamo « la bella capricciosa » per non dire il direttore di produzione o le ferree leggi commerciali della Società Metro, sempre pronta ad offrire la merce così come il pubblico la domanda.

Anche, però, a giudicare la regìa da quello che il regista ha potuto fare e ha potuto metterci di suo, non si può dare un giudizio favorevole su questo film, che ha battuto tutti i récord di cassetta. (Sia perdonata l'audacia, sul piano artistico, di andare contro corrente. Il giudizio del pubblico, in questa sede, conta in modo assai limitato. Diceva Goethe che il fatto che i passeri andassero a beccare le ciliege nel quadro di Zeusi non dimostrava che quel quadro era un'opera d'arte, ma semplicemente che i passeri sono ghiotti di ciliege. Questo può ripetersi per la Garbo e i suoi film). Innanzi tutto, il regista non ha saputo curare l'atmosfera del tempo e della vicenda nè attraverso la fotografia, nè attraverso la scenografia, nè attraverso la recitazione degli attori, nè attraverso la sceneggiatura. C'è nell'aria un sapore di neon, di grattacieli, di wisky, di boxe e di bay bay che fa pensare ad uno scherzo o ad una mascherata e gli spettatori si immaginano di vedere, da un momento all'altro, cadere le parrucche, slacciarsi camicette e sparati e terminare tutto con un bel pugno assestato sotto il mento a qualcuno, secondo la precisa cifra della produzione americana. Non che il regista non si sia sforzato di dare al suo film un sapore romantico e sentimentale: a tratti,lo zucchero filato cola da tutte le parti, (negli esterni con pecore (e che pecore!) con fiori (e che fiori!), ponticelli e ruscelletti) come non si son visti mai in nessuna interpretazione dell'immortale melodramma di Verdi. Se compito del re-

gista è proprio quello di creare il clima, l'atmosfera del film, in questo caso può dirsi che Cukor a tale compito è completamente mancato. Il film si svolge per conto suo, va avanti col contributo continuo e non organizzato di tante persone che, come frotte di formiche, portano ognuna la sua pagliuzza in bocca, dando l'impressione che ogni tanto sia sopraggiunto un ultimo arrivato con un pouff, una sedia, un divano, mazzi di fiori di carta, una tuba, un plastron, e l'abbia buttato là, a dar colore alla scena.

In questo mondo disorganizzato Greta Garbo cammina con le sue lunghissime gambe, per tutto il primo tempo, non apparendo nemmeno bella, nemmeno stanca, nemmeno malata, ma semplicemente fredda, indifferente e modellata come una indossatrice che debba mostrare al pubblico gli ultimi modelli di Parigi (1840? 1850? 1860? Chissà!...).

Dicono: ma non bisogna esagerare, non è stroncando il cinema americano che si può migliorare la produzione italiana. Lo dicono taluni superficiali amanti delle perle ricostruite, del marmo finto, degli oggetti di similoro, e ce ne dispiace per loro e soprattutto per il giornalismo cinematografico italiano che ancora allatta siffatti raffinati. Sono costoro quelli che a Piazza Venezia ammirano, più del Palazzo Venezia, quello dirimpetto delle Assicurazioni Generali perchè ha più fronzoli e leoncini d'oro e ghirigori e finestrelle. L'atteggiamento che « Bianco e Nero » tiene di fronte a siffatti film americani vuol essere un richiamo, per il nostro pubblico, al gusto e alla sensibilità italiana, uno sforzo per la sua disintossicazione dall'effetto deleterio su di esso esercitato dall'artificiosa produzione americana. Ciò detto, va ripetuto che in questo film la regia è assente, perchè nessuno avverte la presenza della personalità del regista. Come cuoco Cukor non vale certo quanto l'Artusi, anche se il film ha qualche momento bellissimo negli ultimi quadri, e cioè la morte di Margherita, — dovuti esclusivamente a un istante di abbandono e di sincerità della Garbo, alla quale nessuno vuole certo disconoscere un innato temperamento, troppo e troppo spesso soffocato dall'artificio — perchè a questo finale Cukor avrà assistito passivo, con le lacrime agli occhi. (*l. c.*).

La scenografia

Nel piccolo cimitero di Montmartre vi era un modesto monumento quadrato: sulla lapide solamente un nome « Alphonsine Plessis »: sotto, in uno scrigno di vetro una corona di camelie bianche. Alla tomba coppie di amanti di tutto il mondo si recavano in pellegrinaggio devoto, deponevano fiori, e si scambiavano commossi e silenziosi giuramenti di fedeltà eterna: era l'altare sacro di Nostra Signora de l'Amore, il sepolcro di quella che Dumas chiamò Margherita Gauthier, la Signora dalle Camelie.

Ora, il piccolo monumento non esiste più, sul posto dove sorgeva, un mastodontico tempio è stato eretto; è tutto di cemento verniciato uso marmo, il pavimento è coperto di linoleum variopinto, su la facciata sono puntati nella notte sedici formidabili riflettori, mentre un altoparlante ultrapotente trasmette con instancabile rimbombo nella notte parigina, il preludio dell'atto terzo della « Traviata » (trascrizione per banda).

Nell'interno dalla volta alle pareti, tutto è camelie: camelie meravigliose, gigantesche, in pergamoide candida, con foglie di lamiera smaltata alla nitrocellulosa, che celano nel loro cuore lampadine elettriche e vaporizzatori di profumo.

Nel centro una statua torreggia: è tutta in oro, è alta venti metri, la crinolina misura sedici metri di diametro, due ascensori conducono su fino al capo, dove, esattamente nella bocca, è una sala capace di dieci persone. Ventisei scultori hanno collaborato a quest'opera; le trine del vestito sono tutte in filagrana cesellata a mano, il solo trasporto sul luogo è costato sette milioni di dollari; tanto il volto che l'abito sono stati esattamente modellati dal vero; infatti chiunque può riconoscere Greta Garbo, nella parte di Margherita Gauthier nel film « La Signora dalle Camelie ».

Ma se questo non bastasse, sul basamento corre questa scritta in tubo di neon luminoso: « Io sono Greta Garbo, Signora dalle Camelie: non avrai altra Margherita Gauthier all'infuori di me ». In alto, vicino alle stelle, tutto in metallo cromato, rugge, orgoglioso e superbo, il leone della Metro-Goldwyn-Mayer.

Le coppie degli amanti di tutto il mondo si rassicurino: il piccolo monumento quadrato è ancora là, al suo posto, coperto di umili tributi di fiori, nel piccolo cimitero di Montmartre.

La visione che ho descritta, l'ho veduta in un incubo angoscioso, in una notte agitata, dopo aver assistito al film « La Signora dalle Camelie ».

So perfettamente che non è corretto raccontare i propri sogni, e d'altra parte non è mia intenzione criticare il lavoro: ma se ripenso alle scene del film, mi pare che il mio incubo non fosse poi tanto fantastico.

Dobbiamo parlare di scenografia? Il quesito sta tutto qui: in alcuni momenti ho avuto l'esatta impressione di trovarmi di fronte al lavoro di un tappezziere o nel retrobottega di un rigattiere: l'800 non è stato, e si sa, la quintessenza del buon gusto, della semplicità, e della castigatezza di stile; ma aveva una sua anima, un suo chic, un suo spirito particolare.

Tanto più poi, che nel 1847 non si era ancora caduti in quell'orgia di dorature, di drappeggi, di cordoni, di nappe, di poufs in cui il Secondo Impero affogò e sommerse ogni linea: Deveria, Gavarni, Daumier ci mostrano decine di ambienti nei quali è tutta una grazia affascinante ed intima: un po' troppo borghese e pigra, forse, ma con un carattere squisitamente definito e ricercato.

Negli ambienti del film si cerca invano, una zona di riposo e di calma: tutto è così affollato, che ci si soffoca; si tenta di uscire, per evitare una torciera scolpita, ci si trova avviluppati nei pesanti panneggi di una portiera di peluche, brancolando, acciecati, si sente cedere sotto la mano, soffice ed ovattata, la parete trapunta; uno sgabelletto grondante di frange e di fiocchi ci capita a tradimento fra i piedi, e ci si lascia cadere su quello che si crede un divano coperto di tappeti, di scialli, di pizzi... ma un accordo assordante risuona... maledizione, è il pianoforte!

In questi saloni si muove, con la scioltezza di continue danze, che solo infinite prove possono dare, una folla di persone in ricche vesti: miracolo, miracolo! la moda ed i modi degli invitati precorrono i tempi: le signore disdegnano le fogge loro contemporanee; balzano avanti negli anni per cercare maggiore fasto; non hanno torto, poverine!

In quegli ambienti sontuosi scomparirebbero le linee semplici del 1847, cerchiamo verso il 1860 « ça fait plus riche! ».

La pettinatura a bandeaux, i boccoli o le trecce molli, cadenti ai lati del viso? Ohibò! Roba buona per i ricevimenti dell'ottimo Luigi Filippo; a noi si addicono i ciuffi arric-

ciati a la sgherra su la fronte, e le ciocche sfatte sulle spalle « genere canaille » delle « lorettes » e delle « cocottes » del 1865; la nostra moda non è abbastanza sguaiata, non ci sono scollature abbastanza generose, non permette atteggiamenti abbastanza volgari: è un disastro!

E i balli? Parliamo dèi balli: nè da Mabille nè al *Ranelagh* si balla ancora il can-can: peccato! è un ballo così pittoresco! Ma come ballarlo del resto con questi scarpini scollati, quasi senza tacco e che sfuggono dal piede? ci vogliono gli stivaletti alla polacca, quelli altissimi, allacciati, la punta di ottone, e il tacchetto che fa risaltare il polpaccio; sicuro, quelli delle « pierreuses » di Constantis Gys: sono un po' mal portati, certo, e poi, bisogna arrivare oltre il 1870 per trovarli: ma, del resto, si fa già la strada per prendervi quello spigliato balletto, si farà tutto un viaggio, e saremo a posto!

Che importa se alla mensa di Margherita hanno seduto Theophile Gauthier, Musset, Dumas, Gozlan ed Augier: noi, su quella tavola, ci stendiamo i piedi, fumandoci un buon avana, anche se Lord Beyvarville troverà qualcosa da ridire: tanto, per questo Barone di Varville, che ha i modi e l'aspetto di un tenutario di bisca, per questo giovane pastore protestante che si spaccia per Gastone di Lethorières, e per questi due o tre vecchi bavosi e rimbambiti, tutto può andare.

C'è anche quell'Armando Duval: non è mica male quel figliuolo: D'Orsay lo troverebbe un po' volgare, perchè porta cravatte di seta vegetale, invece che l'aristocratico lino candido, ma a sentire lui, nessuno ha chic; nell'insieme invece... Si sa, sono le solite pose di quella stravagante di Margherita che vuol strafare a furia di percorrere i tempi, per superare le altre, e si è cercata il tipo di giovanotto fatale 1937: non è molto fine, forse, ma ha visto che spalle, che mascella, Monsieur de Musset? Povera Margherita! È l'unica stravaganza che si permette: per gli abiti segue strettamente le mode del film. La vediamo, per esempio, ricevere Duval Padre indossando una « zuavina » che le vivandiere dei « Turcos » della campagna d'Italia imposero alle parigine entusiaste del '59; recarsi alla vendita all'asta con in capo una « capote » del migliore 1865, e, con un abito troppo simile a quello che la grazia dolcissima di Raquel Meller rese indimenticabile in « Violette Imperiali », muoversi come una spensierata farfalla sui prati fioriti.

Prati fioriti? Campi Elisi, piuttosto: fra l'erba vellutata spuntano centinaia di misteriose pianticelle, fitte di candide corolle. Sono vere? non credo: le rose hanno per secolari compagne le spine, e nulla vi può essere di spinoso in quell'Eden; i rami di pesco e di mandorlo spariscono sotto una lussureggiante fioritura primaverile, mentre quelli dei meli (poveri meli, quale crudele ingiustizia!) sono obbligati a piegare sotto un carico opulento di frutti maturi; su un ponticello idilliaco passa belando un gregge di timide agnelle: sono un po' lontane, e non si può vedere il fiocco di raso che cinge certamente il loro collo lanoso: è triste!

L'acqua, di sotto, riflette: in questo, si deve trovare molto sola ad Hollywood.

Margherita, sempre a passo di danza, sfiorando la terra, giunge ad una casetta: i muri di questa, sentendo lo squallore della propria nudità, si sono anch'essi velati di vilucchi e di corimbi: i colombi tubano, le api ronzano, Armando ha la camicia alla Robespierre: la vita è bella, e lo scenografo è felice: ringrazia le buone Suore che lo hanno

certo aiutato con il loro competente buon gusto nell'addobbo floreale, e passa alla cassa (*v. n. n.*).

LA MUSICA

Povero Verdi come t'hanno conciato! Sospinti da Valzer e da Czarde, dominati dall'« Invitation » a la Valse di Weber, minacciati da un « Notturno » di Chopin e dal « Volo del calabrone » (!) di Rimski-Korsakoff, i motivi dell'immortale « Traviata », impasticciati da armonie e da contrappunti pseudo-moderni, vorrebbero rendere ancora più patetica la già lacrimevole storia di Margherita Gauthier.

Il signor Stothart Herbert non ha chiare cognizioni sul valore e sullo stile della musica di Verdi.

Non parliamo poi della forza delle tradizioni musico - cinematografiche americane. Infatti, dato che è regola finire un film con grandi sonorità, anche se la situazione drammatica richiede il contrario, la morte della povera Margherita è subito seguita da grossa perorazione orchestrale che distrugge completamente l'emozione del finale.

Ottimo il pezzo al pianoforte quando Duval bussa insistentemente alla porta, e il mixage. (*a. v.*).

LA FOTOGRAFIA

La fotografia è chiara, brillante, piena di luce... di troppa luce per un'epoca in cui gli ambienti erano illuminati da candele!

Si comincia a sentirsi ambientati nella penombra del boudoir di Margherita.

Sono insopportabili i giardini artificiali. Queste scene vanno illuminate e fotografate in modo che la loro falsità non sia evidente. Inondare di luce messa a fuoco in modo che si veda la carta dei fiori sa di palcoscenico lontano un miglio! (*g. v.*).

L'EDIZIONE ITALIANA

Un film di carattere strettamente teatrale come questo meritava il doppiato teatrale che ha avuto. Dicendo teatrale non intendiamo dire cattivo. Anzi, ci sono dei punti in cui l'attrice che ha doppiato la Garbo ha raggiunto veramente una bella efficacia ed una compiuta espressione e, anche se ce ne sono altri in cui l'avremmo voluta più « continuativa » di quello che era, in genere si può affermare che la sua parte è pienamente riuscita. Meno efficace, sopratutto meno espressivo, è risultato invece l'attore che ha doppiato Taylor: voluto in molti elementi e qualche volta fuori fase, non per la sincronia, s'intende, ma per certi trapassi psicologici del personaggio che non sono stati che sbozzati e non curati. Ottime le parti di fianco e quelle secondarie.

Ma quando noi diciamo teatrale intendiamo parlare di un doppiato in cui gli attori « si ascoltano recitare », si compiacciono di quelle inflessioni che derivano dalla scena, che sanno di ribalta, si lasciano andare alle « cavatine » della recitazione di prosa, falsissime sempre e sempre dannose alla cinematografia che non ammette queste « maniere ». Torto, questo, che a poco a poco scomparirà completamente dal doppiato italiano: il quale, allora, sarà maturo interamente per dare lezioni al teatro. (*j. c.*).

LA CONTESSA DI PARMA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Industrie Cinematografiche Italiane - *Regista*: Alessandro Blasetti - *Direttore di produzione*: Besozzi - *Soggetto*: Blasetti - *Sceneggiatura*: Blasetti, Soldati, Solaroli, Debenedetti - *Interpreti*: Cegani Elisa, Maria Denis, Ugo Ceseri, Antonio Centa, Pina Gallini, Umberto Melnati - *Aiuto regista*: Soldati Mario - *Operatore*: Otello Martelli - *Musica*: Escobar,

Fusco - *Direzione musicale*: Montagnini - *Scenografo*: Paulucci - *Costumi*: Casa Massé, Torino - *Montaggio*: Blasetti, Ferronetti - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Microtecnica, Torino - *Distribuzione per l'Italia*: I. C. I.

È un film leggero, condotto con una conoscenza e una padronanza della tecnica, da parte del regista, come raramente avviene in simili filmetti. Il guaio principale è costituito dal soggetto troppo convenzionale e troppo del tipo vecchia farsa, nonchè dal Direttore della Casa di Mode, assolutamente fuori posto e che non riesce a rendere grottesca la sua parte nonostante si agiti, si dimeni, si sbracci in tutti i modi per strappare al pubblico una risata. Con tutto ciò, si può anche ridere, e il film scorre piuttosto veloce, con qualche bell'esterno invernale torinese e una certa arguzia da parte della Denis. Centa ci piace più che negli altri film. La Cegani non è a posto e ha il torto di non aver capito che il film era uno scherzo, per cui ha drammatizzato fuori luogo in talune parti, come se avesse dovuto interpretare la figura di Francesca o quella di Giulietta. La regìa è buona e così la sceneggiatura: ai dialoghi manca il mordente. Tutto assieme, si può dire che Blasetti, con questo film, ha dimostrato di poter fare con dignità anche quello che non dovrebbe fare, che, cioè, è lontanissimo dal suo spirito e dal suo temperamento che non sa l'ironia e il tocco leggero. Comunque, è bene che Blasetti si impegni a non bazzicare più tra gli aristocratici, gli abiti alla moda, i grandi alberghi e le battute di spirito.

FERMO CON LE MANI

Origine: Italia - Casa *di produzione*: S. A. Titanus - *Regista*: Gero Zambuto - *Direttore di produzione*: Carlo J. Bassoli - *Soggetto*: Guglielmo Giannini - *Dialoghi*: Guglielmo Giannini - *Sceneggiatura*: Guglielmo Giannini e Gero Zambuto - *Interpreti*: Totò, Erzsi Paal, Francesco Coop, Tina Pica, Oreste Bilancia, Nicola Maldacea, Mirandina, N. D'Olivo - *Aiuto regista*: Giacinto Solito - *Operatore*: Carlo Martelli - *Fonico*: Weiss - *Musica*: Mancini - *Scenografo*: Maccarones, Valente - *Montaggio*: G. Solito - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Breusing - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Titanus.

Questo film non è americano e, ciò nonostante, è bruttissimo. Ne prendano atto coloro che ci accusano di faziosità. Noi siamo irrimediabilmente faziosi verso tutti i film che rappresentano un attentato alla serietà artistica e morale del cinematografo.

« Fermo con le mani » ha un solo pregio: di aver mostrato le possibilità di Totò che, certo, non sono poche se egli è riuscito ad avere qualche spunto buono anche in questo lavoro assolutamente negativo, sotto tutti gli aspetti. Credo che si possa essere dispensati dal dare la ragione critica di questo severo giudizio su un lavoro che mostra in modo così lampante il miscuglio di affarismo e dilettantismo dei quali è il prodotto, e che non è degno di essere preso in considerazione nemmeno per dimostrare che è tutto uno sbaglio, dalla sceneggiatura alla recitazione al montaggio.

« Fermo con le mani » è un film che fa venire voglia di menare le mani.

I BATTELLIERI DEL VOLGA
(LES BATELIERS DE LA VOLGA)

Origine: Francese - *Casa di produzione*: Milo Film - *Produttore*: Milo Film - *Regista*: Vladimir Strichewski -*Soggetto*: Joseph Kessel - *Dialoghi*: Paul Bringuier - *Interpreti*: Pierre Blanchar, Inkijinoff, Charles Vanel, Vera Korène, Aimos Prieur - *Musica*: Michel Levine - *Casa di doppiato*: Palatino Film, Roma - *Direttore per la versione italiana*: Savini - *Distribuzione per l'Italia*: Lux, Compagnia Italiana Cinematografica, Torino.

Se non avessimo in uggia, ormai, le canzoni dei battellieri del Volga, il « Volga, Volga », la wodka, il nicevò, potremmo anche interessarci a questo film, che ha come interprete Blanchard, il quale, dotato di talento e di espressività come è, ha pure momenti felici. Ma qui ci sembra che reciti per una festa di beneficenza ai tempi in cui era di moda la canzone: « E dalla Russia coi fuggiaschi un dì — ella a Vienna lontana fuggì ». Battelli, sbornie, samovar,

risate tragiche, barbe incolte, occhi terribili, ecco il condimento di questa storia che tutti potranno immaginare, perchè questi ingredienti, comunque composti, danno sempre il medesimo risultato.

L'EQUIPAGGIO
(L'EQUIPAGE)

Origine: Francese - *Casa di produzione;* Pathé Cinéma - *Regista*: Anatole Litvak - *Direttore di produzione*: Noè Bloch - *Soggetto* e *Dialoghi*: J. Kessel - *Sceneggiatura*: J. Cube - *Interpreti*: Annabella, Charles Vanel, Jean Murat, Jean Pierre Aumont, Daniel Mendaille, Suzanne Despres, Pierre Labry, Bergeron, Roland Toutain, Serge Grave, Guy Sloux, Raymond Cordy, Alexandre Rignault, Geo Laby, Jean Heuze, Yves Forget, Andrè Lanne, Davy, Claire Françonnay - *Aiuto Regista*: Andrè Lang e Andrè Cerf - *Operatore*: A. Thirard, Louis Nee - *Fonico*: W. Sivel - *Musica*: Arthur Honnegger - *Direzione musicale*: Maurice Jaubert - *Scenografo*: Aguettand e Carre - *Montaggio*: Henri Rust - *Metraggio*: metri 2.995 (versione originale) - *Casa di doppiato*: S. A. Stabilimenti Cinem. « Palatino-Film », Roma - *Distribuzione per l'Italia*: Lux-Compagnia Italiana Cinematografica.

La cinematografia francese ci ha dato in questi ultimi anni cose eccellenti :« L'equipaggio » non è fra queste.

Film d'aviazione se ne sono veduti tanti e poi tanti che, se non si trovasse qualcosa di nuovo da dire non varrebbe la pena di farne altri. Film di guerra se ne son veduti tanti e poi tanti che, se non si trova qualcosa da dire di nuovo non vale la pena di farne altri. Ed anche film d'aviazione di guerra se ne son veduti... e così via.

Ora « L'equipaggio », malgrado le ottime intenzioni, non dice niente di nuovo, nè come film d'aviazione, nè come film di guerra, nè come film d'aviazione di guerra. Dico malgrado le ottime intenzioni, perchè un fondo di novità da sfruttare c'era, e non è stato usato. L'idea di esprimere quella stretta unione che legava i due uomini di un aeroplano in guerra, il pilota e l'osservatore, così stretta che formavano un solo corpo con l'apparecchio ed un solo essere in due, un « equipaggio », poteva essere originale ed interessante, a saperla rendere. Come è interessante quella tendenza francese alla quale, se fosse riuscito, si sarebbe potuto ricollegare il film: l'unanimismo di Jules Romains, che Tilgher spiegava una volta con la semplice osservazione che in trattoria due mezze porzioni sono sempre una quantità maggiore ad una porzione. Così due uomini interamente uniti, per la vita e per la morte, strettamente collegati in una impresa eroica, possono benissimo valere ai fini espressivi dell'arte più di due uomini: c'è una quantità incognita che esce al di fuori di essi e che conta più ancora che essi stessi, un elemento che supera il loro corpo e la loro anima e che da solo può essere materia d'arte. Ma questo elemento, nel film, non esiste: l'unione è espressa con una allegorica inquadratura di mani che si stringono, e buona notte.

La storia del pilota becco e dell'osservatore amante è proprio tirata per i capelli per non dire per le corna; la figura del pilota iettatore è sciocca quanto mai e tutto l'insieme ha un che di trito, di retorico, di bolso, che è proprio del cinema francese medio, di quei film nei quali non appare la genialità di un creatore, come Clair, come Feyder, o altri pochi, ma solo la media statura dell'arte francese.

Ora il carattere più netto dell'arte francese è proprio la mediocrità, la aurea mediocrità se volete, ma mediocrità lo stesso. Prova ne sia che nella letteratura francese non esiste un poeta alla altezza di Dante, di Shakespeare, di Goethe: tutt'al più un narratore all'altezza di Boccaccio e di Chaucer, che è Rabelais. Ma una delle impossibilità francesi è proprio quella di raggiungere la sfera degli universali: preciso sintomo, questo, di incapacità congenita ad uscire dalla ristretta cerchia di un sè stesso piccolo borghese. La mentalità francese è, infatti, la più borghese delle mentalità del mondo, la più piccina, la più serrata: lo sciovinismo non è, per il francese, un modo di pensare ma un modo d'essere. La sua incapacità a vedere al di là del suo naso (dimostrata da tutta la let-

teratura francese; anche da quella che certi gallofili di casa nostra trovano così « carina », così « charmante », da mettersi sfacciatamente ad imitarla nella più bassa delle maniere e da finirci all'Accademia) gli fa amare quell'arte, o quella pseudo-arte, che non gli impone problemi, che non gli dà elementi nuovi da valutare, non gli propone quesiti, ma solo solletica nel più « amabile » dei modi (amabile è parola che merita piena cittadinanza francese) il suo sentire.

Ma vedete dove un film può condurre con le chiacchiere. Tutto questo per dire che « L'equipaggio », come tutta la media cinematografia francese, come tutta la media pseudo arte francese, è della retorica dell'eroismo, della retorica dell'amore, della retorica dell'aviazione. E retorica bolsa, tutta esteriore, superficiale, senza un attimo di reale commozione interna. Un « cliché » bello e stampato, una falsariga sulla quale il regista non fa altro che scrivere in bella calligrafia (non sempre bella, intendiamoci: in questo caso, anzi, con parecchi errori d'ortografia) una pagina che è sempre la stessa. Esattamente come il romanzo di Kessel che, insieme a Farrère, è il classico tipo dello scrittore eroico per il pubblico francese; una nullità rivestita di parole.

Annabella, più bella che attrice, d'altronde, è anche sprecata in questo film. Fotografia mediocre; doppiato mediocre.

LA FIGLIA DELLA JUNGLA
(THE JUNGLE PRINCESS)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Paramount - *Produttore*: E. Lloyd Sheldon - *Regista*: William Thiele - *Soggetto*: Max Marcin - *Sceneggiatura*: Cyril Hume, Gerald Gerachty, Gouv Morris - *Interpreti*: Dorothy Lamour, Ray Milland, Akim Tamiroff, Lynne Overman - *Operatore*: Harry Fischbeck - *Fonico*: Phil Wisdom, Don Johnson - *Musica e versi*: Fred Hollander e Leo Robin - *Direzione musicale*: Boris Morros - *Scenografo*: Hans Dreier, Rob. Usher, A. E. Freudeman - *Montaggio*: Ellsworth Hoagland - *Metraggio*: 2.280 m. circa - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Dialoghi italiani*: Pier Luigi Melani - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. I. Films Paramount - *Direttore del doppiato*: Guido Cantini.

Un film avventuroso, secondo la tradizionale formula americana dei « Tarzan »; questo ha forse più pretese di altri film del genere ma in complesso si vede con abbastanza interesse e senza stanchezza. La mancanza di originalità della trama è in parte compensata da certi esterni lucidi e luminosi e da qualche trovatina di scena abbastanza piacevole.

Buoni i dialoghi, un po' enfatico e teatrale il doppiato delle parti principali e molto migliore quello delle secondarie, assai più semplici e lineari: e la teatralità è così fuori di posto in un film che dovrebbe essere la esaltazione dello stato naturale!

NATA PER DANZARE
(BORN TO DANCE)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Produttore*: Jack Cummings - *Regista*: Roy del Ruth - *Soggetto*: J. MacGowan, Sid Silvers, B. G. De Sylva - *Sceneggiatura*: MacGowan e Sid Silvers - *Interpreti*: Eleanor Powell, James Stewart, Virginia Bruce, Una Merkel - *Operatore*: Ray June - *Direzione musicale*: Alfred Neuman - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Montaggio*: Blanche Sewell - *Metraggio*: 2.933 - *Casa di doppiato*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Distribuzione per l'Italia*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Che questo film riesca a chiudere la serie dei film di danza? Sarebbe la sua sola giustificazione. Raramente si è visto un film così « pretesto », così chiaramente fatto per sfruttare una danzatrice o un danzatore, più evidentemente impostato solo su questo elemento.

Sono film, questi, che contano soltanto sulla buaggine del pubblico: il solito pubblico che « inghiotte tutto » basta che ci siano delle belle gambe e un balletto sopportabile. Così non ci si cura nè del soggetto, di una povertà pietosa, nè della sceneggiatura, che è veramente misera, senza inventiva e senza trovate, nè della inter-

pretazione che è di una mediocrità spaventosa. Diciamo subito che il doppiato della interprete ha potentemente contribuito a dare quel senso di noia che viene da tutto il film: una voce fuori posto stonata e inadatta, una recitazione fiacca, inespressiva e monocorde. Esattamente l'opposto di quello che il film richiedeva.

LA DONNA DEL GIORNO
(LIBELLED LADY)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Produttore*: Lawrence Weingarten - *Regista*: Jack Cummings - *Soggetto*: Wallace Sullivan - *Sceneggiatura*: M. Watkins, H. E. Rogers, G. Oppenheimer - *Interpreti*: Jean Harlow, William Powell, Myrna Loy - *Operatore*: Norbert Brodine - *Direzione musicale*: William Axt - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: Frederick Y. Smith - *Metraggio*: 7.759 - *Casa di doppiato*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Distribuzione per l'Italia*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Ecco una commedia perfettamente riuscita, divertente e di un garbo squisito, tutta tessuta di piccole trovate, recitata in una maniera eccellente, fotografata con buon gusto: insomma uno di quei piccoli gioielli che l'industria americana sa dare di tanto in tanto e che dimostrano come il senso della commedia cinematografica d'oggi sia oramai perfettamente acquisito a Hollywood e regoli certe produzioni con una abilità che pur essendo tutta industriale e commerciale non ha sapore di meccanicità, non ha carattere di « serie ». Almeno per ora: vedremo nell'avvenire se gli americani sapranno conservare a questo genere di produzioni che hanno scoperto da un paio d'anni la freschezza, la spontaneità, il brio che caratterizzano ancor oggi le commedie hollywoodiane.

Questa, senza voler arrivare alla forza satirica dell'« Impareggiabile Godfrey », senza avere quella potenza di contenuto umano e di vigoria ammonitrice, è pur ancora una leggera caricatura di certi sistemi e di certi modi d'essere della vita americana. Con questa differenza: che il film di cui si è già parlato estesamente in « Bianco e Nero », « L'impareggiabile Godfrey » è stato diretto da un regista di origine latina, La Cava, il quale ha dato alla sua regìa un carattere nettamente satirico, ha riguardato la materia come animata da uno sforzo di equilibrio etico; questa « Donna del giorno » è invece diretto da un americano, Cummings, che ha veduto il film con altro spirito e con maggiore inserzione nella materia, senza quel distacco che ha consentito a La Cava di trasformare quella che forse era in origine soltanto una commedia in una epopea caricaturale di un determinato mondo. Qui siamo rimasti nel campo dell'« humour »: non si trova altra deformazione che non sia quella leggera forzatura dei caratteri che è propria della commedia, non si rinviene in tutto il film nessun fondamento etico ma solo una piacevole aria di scherzo.

E come uno scherzo bisogna guardare questo film per vederlo illuminarsi di tutta una luce prettamente americana: fanciullona e sempliciona, in fondo, sentimentale come quel reporter che si innamora tanto facilmente della milionaria, senza una grande, vera e profonda umanità interiore, un pochino marionettistica, se anche nel migliore senso della parola.

Un film, comunque, che si regge soprattutto su due elementi essenziali ed importantissimi: una sceneggiatura di una abilità diabolica, una interpretazione eccezionalmente fusa, capace di orchestrazioni piene di finezza e di intelligenza, anche se non così vigorosa e rilevata come quella che La Cava era riuscito a raggiungere per il suo film. Nel quale, senza dubbio, William Powell era riuscito a maggiori possibilità espressive in grazia appunto della potenza trascinatrice dell'insieme, mentre qui è, forse, più piacevole attore, ma assai meno interiore ed assai meno reale.

Quanto alla sceneggiatura, questa può costituire forse un testo di studio: la sottigliezza della preparazione di ogni avvenimento, la abile intersecatura dei quattro personaggi che si equilibrano continuamente in un raffinatissimo giuoco di sostituzioni, il modo con cui l'interesse del giuoco è co-

stantemente mantenuto attraverso una serie di piccoli elementi i cui successivi sviluppi costituiscono una catena saldata in ogni sua parte, tutto rivela in questa sceneggiatura una mano esperta e una consumata pratica, che anche se non ha in quasi nessun momento del film un lampo di genio, è sempre desta e volta alle intrinseche qualità di interesse della vicenda.

L'unico lampo di genio del film, quella inquadratura del matrimonio in cui la vecchia moglie del pastore, assonnata testimone, toglie sbadigliando un peluzzo dalla veste da camera del marito (inquadratura di una rara potenza sintetica, vera e propria rivelazione fulminea di due caratteri e di una intera vita), non so a chi attribuirla, se allo sceneggiatore o al regista: probabilmente, dato il carattere dell'uno e dell'altro, non è che un casuale ritrovato di lavorazione ed è forse inconsciamente così significativa e così rivelativa. Scommetterei che si trattava, in sede di lavorazione, di far compiere un gesto qualunque alla testimone per non lasciare la donna immobile durante la scena: comunque si tratta di una delle più belle trovate cinematografiche che noi ricordiamo. Da citarsi nei testi come esempio di rivelazione visiva perfettamente (anche se inconsciamente) raggiunta. Comunque l'atteggiamento tutto dell'attrice mi fa attribuire più volentieri questa trovata al regista che non allo sceneggiatore.

Il doppiato è registrato imperfettamente e spesso confuso, la recitazione, come talvolta avviene per adeguarsi al modo di parlare americano, è in alcuni punti un po' precipitosa e caotica.

L'UOMO DEI MIRACOLI

(THE MAN WHO COULD MIRACLES)

Origine: Inglese - *Casa di produzione*: London Film - *Produttore*: Alessandro Korda - *Regista*: Lothar Mendes - *Interpreti*: Roland Young, Joan Gardner, Sophie Stewart, Ralph Richardson - *Operatore*: Harold Rosson - *Musica*: Michael Spolianski - *Scenografo*: Vincent Korda - *Effetti operiali*: Ned Mann - *Doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Guido Cantini - *Distribuzione per l'Italia*: Anonima Mander Film.

Ecco un film sul quale ci sarebbe molto da dire: prima di tutto perchè è un film sbagliato, con una impostazione abbastanza giusta, eppoi perchè è un film a proposito del quale si potrebbe discutere tutta la questione vasta e complessa del « film fantastico » o addirittura del fantastico nella cinematografia.

Questione che da anni, da più di quaranta anni, cioè da quando Georges Meliès realizzò i suoi primi film a trucco, fino ad oggi, si può dire discussa sempre e risolta mai. Ma che alcuni film negli ultimi anni hanno posta di nuovo in evidenza con termini oramai così precisi che non può più darsi discussione, ma soltanto negazione definitiva. Il cinema, con tutti i suoi trucchi, le sue possibilità di astrazione dalla realtà, le sue capacità miracolistiche, è proprio l'arte che meno si presta al fantastico. La sua fondamentale oggettività gli nega una astrazione puramente concettuale e puramente immaginativa; lasciandogli, tuttavia, la più ampia libertà di anti-realtà, ma in altro senso e con altra soluzione.

Chi rammenta, ad esempio, « Il sogno di una notte di mezza estate » rammenta anche la debolezza, la oleograficità, la falsità delle parti fantastiche: Puck a cavallo di un ramo, la danza aerea delle fate, la invasione degli spiriti nel palazzo, sono tutti pezzi che sanno di « feérie » lontano un miglio. Ora nulla è così poco fantastico come la « feérie », materializzazione pesante e volgare di una sottigliezza spirituale che è tutta evanescente e incorporea. Il fatto che il cinema abbia la necessità assoluta di rivolgersi al più spirituale, sì, ma anche al più concreto e più reale dei sensi, la vista, gli impedisce di oltrepassare i confini della oggettività. Sulla quale, tuttavia, occorre intendersi: non oggettività fotografica, come molti sembrano credere, ma oggettività sostanziale. Per cui le condizioni esteriori della realtà (condizioni di tempo e di spazio o, ad esempio: cioè condizioni che costi-

tuiscono in definitiva la forma stessa della realtà, ma non la sua sostanza) possono essere soggette a trasposizioni su di un piano astratto rispetto alla loro oggettività, ma la condizione del reale, cioè la rispondenza delle cose e degli esseri alla fondamentale impostazione « vita », non può disperdersi senza far apparire immediatamente il trucco.

Questo, del trucco, è il vero ostacolo del cinema fantastico: la sua possibilità ed in pari tempo, la sua condanna. Guardate in questo film tutti i miracoli che compie Roland Young: come si sente dietro ognuno di essi il modellino, la truca, la sovraimpressione. Hanno un sapore di latta che non consente di credere alla loro realtà, che non permette di ritenerli veri miracoli. Tutto il pubblico sa come siano fatti, anche se non proprio in sede tecnica almeno in sede di ipotesi. E un miracolo cui non si crede non è più un miracolo è una buffonata. Tutto appare così materiale, così falso, così voluto, così poco spirituale che nessuno si lascia più impressionare da questi effetti di una banalità e di una volgarità veramente dolorosa.

Il fantastico del cinema risiede nella sua possibilità di rivelare quella parte della vita che è ogni giorno sotto il nostro occhio e ci sfugge egualmente, e nella sua possibilità di rivelare di questa vita quelle grandi significazioni universali che sono insite nelle cose, che sono la vera sostanza di tutti gli avvenimenti, anche i più semplici, anche i più quotidiani, anche i più normali, e che solo il cinema può scoprire perchè solo il cinema può « vederle » e « farle vedere ».

Quanto al film in sè stesso, fatta astrazione dalle cose che ci son da dire sul fantastico e cui qui si è soltanto accennato, esso non vale un gran che. Il meglio del film consiste in quella impostazione di contrasto che si era data con la scelta dell'attore: concedere la facoltà di fare dei miracoli a un debole, a un pavido, a un insignificante, a uno sciocco, ecco quella che poteva essere (e non è stata) la trovata del film. Che questo uomo non sappia avvalersene è logico e naturale: ma come se ne avvalga nella sua mediocrità e meschinità, questo è quello che sarebbe stato interessante vedere. Invece il film partendo da un presupposto che poteva veramente dar luogo a qualcosa di curioso e di profondo (anche senza far apparire sullo schermo nessun miracolo) si perde in un filosofeggiare da pranzo borghese, in una serie di vicende trite, stupide e senza valore nè umano nè universalmente concettuale.

L'interpretazione, se si esclude Roland Young, è molto debole, la sceneggiatura povera, la fotografia mediocre; ed è meglio non parlare del doppiato italiano che conta fra i peggiori che abbiamo sentito, particolarmente quello dell'attore che ha doppiato Young.

L'ANGELO BIANCO
(The White Angel)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Warner Brothers - *Produttore*: Warren Low - *Regista*: William Dieterle - *Direttore di produzione*: Al Alborn - *Soggetto*: Lytton Strachey - *Dialoghi*: Stanley Logan - *Sceneggiatura*: Mordaunt Shairp - *Interpreti*: Kay Francis, Donald Woods, Jan Hunter, Nigel Bruce, Henry O' Neill, Donald Crisp - *Aiuto Regista*: Frank Shaw - *Operatore*: Tony Gaudio - *Direzione musicale*: Leo F. Forbstein - *Costumi*: Orry Kelly - *Metraggio*: 8.451 piedi - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bross First National Film S. A. I.

Questo film doveva essere il contrapposto femminile della « Vita del Dottor Pasteur »: e la materia per animare il film non mancava, nella vita di Florence Nightingale. Vita che andava, tuttavia, romantizzata un po' maggiormente, con un senso più preciso di ciò che poteva prestarsi ad una compiuta visione cinematografica. Così come è il film annoia: mancano ad esso gli elementi di successo de « La vita del dottor Pasteur », ossia quei valori emozionali che, anche senza essere storicamente esatti (la storia di Pasteur era un tessuto di inesattezze storiche), richiamano il pubblico verso la figura esaltata e ne pongono in luce cinemato-

grafica quei fattori spirituali ai quali la cinematografia non può prestare la sua attenzione senza ridurli a fatti concreti.

Difetto, quindi, di soggetto e di sceneggiatura: chè per il resto il film ha delle qualità indubbie. Fotografia eccellente, interpretazione ottima da parte della Francis, condannata ad una parte inadatta al suo carattere, o almeno adatta soltanto ad un determinato settore del suo carattere: l'attrice è riuscita, nondimeno, a trovare momenti di dolcezza e di serenità veramente ottimi.

Buonissimo il doppiato: una delle più belle voci del doppiato italiano è quella della Kay Francis, e oltre alla voce l'attrice che doppia la Francis ha le qualità che ci sembrano, e lo abbiamo detto più volte a proposito del doppiato, indispensabili alla cinematografia, la naturalezza, la semplicità dialogica della recitazione, tutta tenuta in un tono discorsivo che non è sciatto ma umano. Ottimi anche gli altri elementi che hanno doppiato le parti secondarie.

LA CONQUISTA DEL WEST
(THE PLAINSMAN)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Paramount - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Regista*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: Basato su racconti di Courtney Ryley Cooper e di Frank J. Wilstach - *Sceneggiatura*: Waldemar Young, Harold Lamb, Lynne Riggs - *Interpreti*: Gary Cooper, Jean Arthur, Chs. Bickford, James Ellison, Portes Hall - *Operatore*: Victor Milner - *Fonico*: Harry Lindgren e Louis Mesenkop - *Musica*: George Antheil - *Direzione musicale*: Boris Morros *Scenografi*: Hans Dreier e Roland Anderson - *Costumi*: Visart, D. Franklin, Joe De Young - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Metraggio*: 3100 m. circa - *Doppiato*: Cines Palatino - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R. C. A. - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. I. Film Paramount.

Abbandonate (e speriamo non soltanto tralasciate) le farraginose e arbitrarie ricostruzioni della nostra antica storia, De Mille ci presenta questa volta un racconto dell'avventurosa storia americana dello scorso secolo.

Diciamo subito che la maggior parte dei pregi di questo film è dovuta alla sceneggiatura fatta da un trinomio che conosce bene il mestiere di tener desto l'interesse del pubblico — e che la maggior parte dei difetti è dovuto alla regìa di Cecil Blount De Mille, specializzatosi da più di un lustro in polpettoni cinematografici. Si può infatti notare come anche in questo film certe sequenze abbiano perduto nella realizzazione la loro efficacia e siano risultate fredde sfasate premeditate: la regìa non ha portato nella realizzazione quel calore, quella continua ispirazione che fa sbocciare da una sceneggiatura un film fecondo di vitalità. Eppure questa volta non aveva a che fare con Roma, nè con l'Egitto, nè con la Palestina, ma con la sua America. Gli è che da qualche anno non ha più come aiuto Michael Leisen (regista del « Canto della culla ») il quale dava ai migliori film di De Mille (« Forfaiture », « Maschio e femmina », « Chicago », « La nuova ora ») un contributo non indifferente. Manca a questa « Conquista del West « quel senso dell'entusiasmo, dell'avventuroso, di cui gli americani sono sempre stati maestri da Ince (« Per salvare la sua razza » con William Hart, Rio Jim, autore di « Will Bill Hickok ») e Ida Ford (« Il cavallo d'acciaio ») a James Cruze (« I Pionieri ») a Wesley Ruggles (« Cimanan ») a Hathaway (« Viva Villa »).

Dopo 25 anni di cinema De Mille ha sempre più che un piede nell'anticinematografo, nel teatro per cui prima del 1913 scrisse dei drammi. Molte sequenze di questo film sono scene dialogate e noiose fino ad essere ridicole, come quelle della tenda di Manogialla, indice della più banale teatralità, quella del supplizio del fuoco, priva di emotività cinematografica.

Degna di nota è l'intenzione che il film tocchi l'eroico: ma questa intenzione un regista che proviene dall'anticinematografo la lascia sempre nella sceneggiatura e il contatto con l'eroico rimane conato. Così non è certo convincente l'assedio dell'esigua

schiera di Buffalo Bill da parte di un troppo grande numero di indiani: e l'inverosimile non è dato tanto da sproporzione numerica quanto dalla mancanza da parte del regista della capacità di condurre quella e le precedenti sequenze in modo tale da imporle con piena convinzione dello spettatore.

Per quello che riguarda la carica (dopo « Viva Villa » ogni film americano deve avere una carica!) è bene stabilire che è tanto più efficace di quella della « Carica dei 600 » quanto è meno pretenziosa.

Buona è la scelta degli attori i quali hanno tutti creato personaggi completi: buona e resa dagli sceneggiatori con esatto senso dell'effetto la presentazione e la tipizzazione di essi, così pure certi improvvisi loro incontri felicemente concepiti, come quello di Bill Hickok con il losco omuncolo in combutta sul battello, quello di lui con Buffalo Bill incaricato di farlo prigioniero, con la sua Calamity.

Rimproveriamo al De Mille di aver reso in più di un punto troppo cupo il personaggio dell'eroe. Da un attore come Gary Cooper si poteva trarre di meglio.

Non troppo felice la fotografia: rende tutto uguale — tutto mediocre e quando vuole l'effetto ha l'effettaccio. Ma in un brano, in una lunga sequenza, che è la gemma del film, anche la fotografia ha fatto eccezione. Si direbbe che tutti i collaboratori si siano accordati per sparare alla fine le cartucce buone e far vedere che ci sanno fare. Veramente tutta la sequenza, da quando Bill Hickok costringe ad entrare nel bar i contrabbandieri a quando arriva la cavalleria e trova solo il corpo dell'eroe è l'unico grande brano del film in cui sceneggiatura, regìa, fotografia, recitazione, montaggio hanno confluito al punto di fusione per creare la catastrofe rendendo anche col dialogo e col ritmo con cui si susseguono le inquadrature l'incombente sensazione del dolorosamente ineluttabile. Ma... ma a pensarci bene la cartuccia di un collaboratore non era buona: la buona l'aveva sparata prima e non s'è ricordato. Vogliamo dire del costumista o meglio del figurinista di Bill Hickok. Perchè, secondo i figurinisti americani di « Cavalieri del Texas », « Belve della città », « Conquista del West », il bandito o l'eroe prossimo a scendere alle case dell'Ade è già inscongiurabilmente vestito di nero?

TROPPO AMATA

(GORGEOUS HUSSY)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Produttore*: Joseph Mankiewicz - *Regista*: Clarence Brown - *Soggetto*: Samuel Hopkins Adams - *Sceneggiatura*: Ainsworth Morgan e Stephen Morehouse Avery - *Interpreti*: Joan Crawford, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Franchot Tone, Melvyn Douglas - *Operatore*: George Folsey - *Musica*: Herbert Stothart - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Montaggio*: Blanche Sewell - *Metraggio*: 3.100 - *Doppiato*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Distribuzione per l'Italia*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Film che lascia il tempo che trova, anzi fa perdere il tempo che ci vuole per la proiezione. Un soggetto steso nella più balorda delle maniere. Se non si sapesse che gli Americani prima della realizzazione passano la stesura cinematografica del racconto nella fase di sceneggiatura, si direbbe che questo orribile film sia stato girato addirittura dalla prima stesura.

Scene lunghe — statiche — recitate come mai un complesso artistico di sì gran fama (ma molto dubbio valore) ha avuto occasione di recitare. La regìa si limita a far riprendere dall'operatore interminabili pezzi di scene che poi montate hanno una sola continuità: il dialogo. Lunghi discorsi che impostano e spiegano situazioni e azioni e fatti. Mai film più strombazzato è stato più obbrobrioso di questo. Mai regista più anticinematografico ha mandato per gli schermi del mondo film più pretenzioso e più insulso e più sconclusionato e più teatrale e più noioso e più inutile ecc. ecc. di questo. Brown non è mai stato una cima, ma non è mai stato tanto incalcolabile come in questo film. È evidente che la Metro ha molti milioni di dollari da sprecare. È doloroso che una parte di questi milioni glieli procuriamo anche noi.

IL NEMICO INVISIBILE

(CHARLIE LHAN IN LONDON)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: 20th Century Fox Film - *Produttore*: John Stone - *Regista*: Eugene Forde - *Soggetto*: Tail Derr Biggers - *Sceneggiatura*: Philip Mac Donald - *Interpreti*: Warner Oland, Drue Leyton, Raymond Milland, Mona Barrio - *Operatore*: L. W. O' Connel A. S. C. - *Fonico*: E. Clayton Ward - *Costumi*: Royer - *Doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Vittorio Malpassuti - *Distribuzione per l'Italia*: Fox Film.

Un buon giallo: niente di speciale, tuttavia. Ma un film che si lascia vedere senza troppa noia. Nel doppiato si sarebbe potuto risparmiare molto della difettosa pronuncia di Charlie Chan, che non ingenera nessun interesse ma soltanto, dopo mezzo film, dà un senso di fastidio insopportabile e ingiustificato.

Effetti che non presentano grande rilievo; sfruttamento insufficiente di taluni elementi che si sarebbero potuti impiegare meglio con un abile montaggio di finale alla Griffith (finale che è quasi d'obbligo in questo genere; e era d'obbligo addirittura data la trama del film); ma in compenso una certa abilità di sceneggiatura che, con una distribuzione abbastanza equilibrata degli episodi, arriva al finale senza che gran parte del pubblico abbia capito chi è il delinquente. E più di questo è inutile chiedere a un film del genere.

Doppiato italiano riuscito, salvo quelle riserve fatte più sopra: forse un po' più d'anima nelle parti femminili avrebbe potuto eliminare un po' di quella impressione di « scena » che dà tutto il film.

L'AVORIO NERO

(ANTHONY ADVERSE)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Warner Brothers - *Produttore* - Ralph Dawson - *Regista*: Mervyn Le Roy - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Hervey Allen - *Sceneggiatura*: Sherdan Gibney - *Interpreti*: Fredrich March, Olivia de Havilland, Edmund Gwenn, Claude Rains, Anita Louise, Louis Hayward, Gale Sondergaard, Steffi Duna, Billy Mauch, Donald Woods, Akim Tamiroff, Henry O' Neil. George E. Stone, Ralph Morgan - *Operatore*: Tony Gaudio - *Musica*: Natale Carossio - *Direzione musicale*: Leo F. Forbstein - *Scenografo*: Anton Grot - *Costumi*: Milo Anderson - *Metraggio*: piedi 12.493 - *Doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros.

Se dovessimo giudicare l'opera letteraria di Hervey Allen dalla riduzione cinematografica saremmo costretti a paragonarlo a un Dumas piuttosto scadente. La vita di Antonio Avverso ci appare come una lunga serie di fatti nei quali il protagonista gode di una particolare sfortuna. Però se questo giustifica pienamente il nome del personaggio non ci dice, almeno nel film, che cosa si sia voluto significare con questo complicato intreccio di romanzesche avventure. Noi vediamo infatti i vari capitoli della vita di Antonio, intercalati da numerose didascalie che giustificano i passaggi di tempo, ma non riusciamo ad andare più in là dei fatti che, per quanto interessanti per l'ambiente e l'azione che svolgono, non spiegano se questo nostro protagonista sia un uomo che ha un problema da risolvere o una specie di giovane animale primitivo che ottusamente passa i tre quarti della sua esistenza girovagando dall'Europa all'Avana, all'Africa e poi di nuovo all'Europa senza aver l'esatta percezione di quello che fa e senza sapere quello che vuol fare, seguendo semplicemente il suo impulso naturale più che il cervello e farfugliando a tratti di gloria, potenza, ricchezza e altre simili cose. Egli continua così per tutto il film alternando le batoste ai brevi momenti di felicità, ma sembra che l'esperienza non gli giovi, perchè alla fine lo lasciano mentre si imbarca per il Messico per andare a ritirare un carico d'oro. Chissà quali nuove sventure e amare sorprese il destino gli riserba! Tuttavia non sentiamo la minima curiosità di conoscerle.

Questo Antonio Avverso in fondo lo conosciamo come un essere non del tutto buono ma neanche cattivo e se in un primo momento possiamo sentire un po' di pietà per le sue sventure a lungo andare ci si

comincia a seccare di questo eterno sfortunato che accetta sempre con tanta passiva rassegnazione le contrarietà che il destino gli manda, che vive come un perfetto idiota, essere abulico senza cervello e senza muscoli, sognando e fantasticando irrealizzabili castelli di conquista e di potenza, buono solo di tanto in tanto a risvegliarsi da questo suo costante atteggiamento di assenza di fronte alla vita e alle sue avversità per belare parole d'amore alla figlia di un servo del nonno, che invece pensa, da donna pratica, a farsi una carriera come cantante e quando lo ritrova non sa far altro che appiccicargli il figlio congedandolo con un gentile e profumato biglietto.

Mervin Le Roy ha diretto il film con coscienza e mestiere, come fa di solito, preoccupandosi soltanto di infarcire ben bene il polpettone in modo che ci fosse roba in quantità tale e di così diversa natura da accontentare tutti i gusti. In questo senso ci è riuscito abbastanza, ma il mancato trionfo è dovuto probabilmente al non aver saputo seguire una ben determinata linea di condotta. Cercando di tenersi fra il genere di romanzo cinematografico, nel quale hanno eccelso e tuttora eccellono certi registi europei con instancabili riesumazioni di Conti di Montecristo e Portatrici di pane, e il film drammatico con qualche tinta psicologica e filosofeggiante il povero Mervin si è completamente smarrito e con ingenuità e pacchianeria davvero *yankee* ha mescolato la religione cattolica con i mercanti scozzesi, i negri d'Africa, Napoleone, l'opera lirica dell'epoca, i frati, le suore e altri diversi ingredienti con molta disinvoltura, mettendo come perno della vicenda quel complicato rebus familiare che tanto commosse i nostri nonni. Fredrich March in questo film non agita scompostamente le mani per sottolineare le battute più drammatiche come è solito fare e in generale si mantiene a un livello di recitazione discreta. Olivia de Havylland è graziosa ma nulla più. Parecchi degli esterni ricostruiti in teatro urlano la loro finzione da palcoscenico di opera lirica e la fotografia in certi punti lascia parecchio a desiderare.

L'ALBERGO DEL TERRORE
(THE OLD MAN)

Paese di produzione: Inghilterra - *Casa di produzione*: British Lion - *Casa distributrice*: E. N. I. C. - *Metraggio*: 1771 metri - *Regista*: Manning Haynes - *Autore del soggetto*: Edgar Wallace (da una commedia omonima) - *Scenografia*: Norman G., Arnold - *Commento musicale*: Harold King - *Operatore*: Alex Bruce e Paul Barralet - *Interpreti principali*: Maisie Gay, Ann Grey, Cecil Humphrues, D. A. Clarke-Smith, Lester Mattews - *Doppiato*: *LUCE* - *Dialoghi italiani*: Gian Bistolfi - *Direttore edizione italiana*: Mario Almirante.

Appartiene a quella categoria di film che sono una meravigliosa conferma della saggezza antica del proverbio « il peggio non è morto mai ». Nel contempo è la più solenne smentita alla realtà del progresso della produzione cinematografica.

Non è possibile tentare la benchè minima descrizione della vicenda e tanto meno accingersi ad approfondire l'interpretazione artistica perchè l'operatore, evidentemente terrorizzato, ha avuto il pudore di stendere su ogni fotogramma del film un pietoso velo di profonda oscurità, rotta solo, talvolta, da una fluttuante barba bianca di un leggendario vecchio, che, opiniamo, abbia fine di simbolo agli effetti degli spettatori.

Per grazia di Dio, trattasi di film straniero, ed inglese per giunta.

Il doppiato italiano non ha voluto cavallerescamente superare l'edizione originale, alla quale aderisce perfettamente in ogni sua parte.

Questo film è consigliabile, quale ottimo tonico-ricostituente, per tutti i registi mancati di questo mondo.

L'ULTIMA PARTITA
(15 MAIDEN LANE)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: 20th Century Fox Film - *Produttore*: Sol M. Wintzel - *Regista*: Allan Dwan - *Soggetto*: Paul Burger - *Dialoghi, Sceneggiatura*: Lon Dreslow, David Silverstein, John Patrick - *Interpreti*: Claire Trevor, Cesar Romero, Lloyd Nolan - *Aiuto Regista*: Samuel Selmidei - *Operatore*; John Seitz A. S. C., George Severett, Harry Leonard - *Direzione musicale*: Samuel Kaylin - *Scenografo*: Duncan Cramer -

Costumi: Herschel - *Doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Fox.

Quando un film s'impernia sull'ambiente e sulla vita della favolosa « via dei diamanti », dove ogni pietra è una ricchezza e ogni vetrina una fortezza assediata, è logico attendersi un « giallo » emozionante davvero, uno di quei film che fanno partecipe il pubblico e sanno dargli quel senso di disagio a star fermi e zitti, in una ristretta poltrona, con un prurito d'intervenire che nei locali popolari esplode in grida ed urli che valgono più assai di ogni plauso poichè dimostrano che l'artificio dello schermo è riuscito ad essere arte, cioè espressione di vita e di realtà. Era logico attendersi questo, ma « L'ultima partita » è ben lontana dall'aver saputo sfruttare e rappresentare la « via dei diamanti » per le tentazioni cupide, le audacie delittuose e le possibilità malefiche che può destare nell'animo umano: sarebbe stata necessaria, del resto, un'acuta indagine spirituale, una comprensione psicologica profonda, e gli americani non abbondano eccessivamente di queste qualità, e non si lasciano trasportare tanto facilmente.

Per questo, la vicenda de « L'ultima partita » pur possedendo situazioni ed episodi in cui la tecnica americana ha saputo immettere quello stile e quel ritmo che le sono particolari, non riesce altro che ad essere il consueto « fattaccio » avventuroso, meno originale di altre produzioni del genere, con le solite sparatorie, e le molteplici illogicità di svolgimento. Ma sopratutto, risalta in questo film ed anche troppo vivamente, lo squilibrio della immaginabile atmosfera della « via dei diamanti » con quella che è la rappresentazione cinematografica dell'ambiente, la interpretazione passionale dei protagonisti, le ingenuità dell'azione. Si vede chiaramente che in quella via ed in quei negozi ove riposano gioie da miliardari, il cinema ha messo solo vetri opachi e smorti: vi è in tutto il film un senso pesante di falso, di sforzato quasi, chè, malgrado la buona volontà degli interpreti, gli sguardi che si posano cupidamente sui gioielli da ottenere a costo di un delitto, sono relativamente interessati, quasi estranei talvolta, del tutto non appassionati. Così la stessa azione degli interpreti, passa repentinamente da alcune scene incalzanti ad altre di notevole inferiorità, ingenuamente concepite, rallentando quasi lo stesso rapido e vivace ritmo che è prerogativa di tali produzioni americane.

Del fatto in sè vi è poco da dire: l'originalità di una donna giovane e bella, che si fa complice di una misteriosa banda di ladri di pietre preziose per smascherarne i componenti, si perde nella mancanza di un richiamo passionale, del tutto incompreso anche se accennato.

La stessa attrezzatura meccanica dei dispositivi di sicurezza e di allarme della via dei diamanti, che ha dato luogo a tante illustrazioni giornalistiche di particolare interesse, è qui ridotta a ben povera cosa; e la polizia poi, fa la consueta pessima figura, mercanteggiando anzi, con il presidente della Società di Assicurazione perchè si fidi di lei anzichè rivolgersi agli intermediari dei ladri, che, dietro compenso, riportano la refurtiva.

In questo, come nella rappresentazione cinematografica dell'ambiente della « Via dei diamanti », manca totalmente l'espressione viva della realtà: il teatro di posa vince qui ogni risorsa tecnica, e rivela goffamente l'artificio delle sue costruzioni cartacee.

Per altro, « L'ultima partita » possiede quella dignitosa messa in scena di complesso, che, sopratutto, mostra la sicurezza americana nella composizione cinematografica: vi è una sfilata di modelli femminili in un salone di esposizione di moda, quasi tutti ripresi così in campo lungo, con una naturalezza d'ambiente, che veramente è una delle più indovinate scene di buon gusto della produzione americana. Così, anche altre situazioni sono rese con ottimo effetto interpretativo, ma nell'insieme non bastano ad eliminare la sproporzione di altre, la ingenuità di molte, e la generale superficialità propria di tutta la vicenda, priva di quella passionalità che doveva essere espres-

sa da ogni elemento per rappresentare un dramma reale della « Via dei diamanti ».

La interpretazione artistica non è al disopra del livello medio. Buona la fotografia.

La versione italiana non è eccellente come il solito. Alla protagonista è stata data una voce assolutamente non rispondente, per timbro e per impostazione, alla figura fisica ed al ruolo dell'artista: viene talvolta da volgersi altrove per scoprire chi parla.

LA FORESTA PIETRIFICATA
(THE PETRIFIED FOREST)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Warner Brothers - *Regista*: Archie Mayo - *Direttore di produzione*: John Huges - *Soggetto*: di Charles Cenyon e Delmer Daves ricavato da un dramma di Robert Sherwood - *Dialoghi e sceneggiatura*: Charles Kenyon e Delmer Daves - *Interpreti*: Leslie Howard, Bette Davis, Humphrey Bogart - *Aiuto regista*: John Hughes - *Direzione musicale*: Leo F. Forbstein - *Montaggio*: Owen Marks - *Doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros. First National Film S. A. I.

Anche questo è un tentativo di teatro cinematografico. Ma è un tentativo riuscito. Infatti il regista Archie Mayo, a differenza di Pagnol, è riuscito a tradurre cinematograficamente un'opera teatrale pur lasciandola pura intuizione teatrale. Si potrebbe dire che ha tradotto in linguaggio cinematografico il dramma di Sherwood, senza farne del cinematografo: mirabile tentativo che si deve ammirare e segnalare.

Infatti ben sensibile è la differenza dalla concezione di Pagnol, che voleva usare del cinematografo, non come un traduttore sensibile e logico, ma come strumento freddo ed obbiettivo per documentare tutta un'opera teatrale, non tenendo conto delle caratteristiche di quella tipica forma d'arte nota a tutti sotto il nome di *cinematografo*. Non è questa la sede per fare un esame estetico; osserviamo i fatti: il teatro cinematografico di Pagnol è freddo, arido, assurdo, senza anima e sopratutto con la proprietà di spegnere la foga recitativa degli attori. Il cinema teatrale di Mayo è pieno di sensibilità, interessa, contiene un'atmosfera, fa sentire il passaggio di stati d'animo, fa vivere i suoi attori.

L'impostazione teatrale si sente in tutto il film. Esaminando, volta a volta, soggetto, stesura e sceneggiatura potremo osservare come questo criterio sia stato seguito efficacemente lasciando al dialogo il valore drammatico effettivo, tipico del teatro, ma in ogni momento il ritmo cinematografico è stato usato sapientemente per accompagnare, sottolineare l'azione e svilupparla in ogni movimento di macchina, in ogni cambio d'inquadratura, in ogni azione degli attori.

Tutta la sceneggiatura se esaminata minutamente, fa vedere questa ricerca, questa selezione di coefficienti drammatici.

Parlando degli attori, dovremo dire, in primo luogo, che la scelta dei tipi è stata portata su di un piano di sobrietà e di stile. Questo sopratutto si deve alla qualità degli attori principali.

In ultima analisi questo si può dire che sia un film veramente riuscito. Pur svolgendosi in un solo ambiente per la maggior parte del tempo, riesce ad interessare ed a non annoiare.

Non eccellente il doppiato, ammirevole invece il dialogo originale.

Rassegna della Stampa

FILM STORICI

È questo, dei rapporti tra la Cinematografia e la Storia, un problema certo non nuovo, ma a cui manifestazioni e avvenimenti recenti, italiani e stranieri, di quel vasto e complesso mondo, che è il mondo cinematografico, sembrano dare valore di attualità, e sul quale contribuì, nei giorni scorsi, a richiamare, per alcuni aspetti, l'attenzione del pubblico la viva e intensa discussione svoltasi alla Camera Fascista, intorno alla vita culturale ed artistica del nostro Paese, dal giornalismo al teatro, a proposito del Bilancio del Ministero della Stampa e della Propaganda.

È, giova dir subito, un problema tutt'altro che semplice e univoco. Perchè è innanzi tutto evidente che ci sono, o ci possono essere, due modi, intrinsecamente diversi, di sentirlo e di affrontarlo, a seconda che chi lo pone ed imposta muova, nel porlo ed impostarlo, dal punto di vista della storia o dal punto di vista della cinematografia. Ed è anche evidente che, dal punto di vista veramente cinematografico, vale a dire per chi concepisca il rapporto tra cinematografia e storia nell'interesse di quella, e non nell'interesse di questa, il problema tende subito a sdoppiarsi, a seconda che nella cinematografia si voglia considerare il lato estetico o artistico, o il lato economico o industriale: vale a dire, a seconda che la cinematografia sia intesa e trattata come espressione o forma di arte, o come tipo o specie di industria. Ognun vede, infatti, come una cosa sia chiedersi se e in che senso ed entro quali limiti, la storia si presti, in confronto ad altri aspetti della realtà o della vita, a fornire all'attività cinematografica argomento o materia alla ispirazione o alla creazione artistica, e altra cosa è chiedersi se e in che senso, ed entro quali limiti, la storia si presti, in confronto ad altri aspetti della realtà o della vita, a fornire all'attività cinematografica argomento o materia alla ispirazione o alla creazione artistica, e altra cosa è chiedersi, se, e in che senso, ed entro quali limiti, la storia si presti, in confronto ad altri aspetti della realtà e della vita, a fornire all'attività cinematografica occasione a facile e largo margine di reddito pel capitale in essa impiegato: anche se sia poi vero che si tratta di due domande, che, pure essendo diverse e distinte, tendono a presupporsi e a condizionarsi a vicenda.

Non ci vuole, invero, molto a vedere come, in realtà, il giudice del valore estetico e artistico di un film sia sempre, in ultima analisi, il pubblico; onde di regola avviene che i film economicamente passivi siano insieme i film artisticamente falliti. Sicchè quelle due domande sembrano risolversi in quest'altra, unica: se sia davvero da ritenersi coerente o conforme alla logica interna di sviluppo e progresso e incremento, artistico, tecnico, industriale, dell'attività cinematografica, e quindi se sia da incoraggiarsi, o non invece da reprimersi, la tendenza di quella attività a orientare la ricerca degli argomenti o materie o soggetti di ispirazione per le proprie creazioni artistiche verso il campo della storia, nel senso più ampio e comprensivo del termine, anzichè verso altri campi della realtà individuale e collettiva,

come quelli delle passioni elementari degli individui (quali l'amore, l'odio, le cupidigie, l'ambizione, la vendetta), della natura o della scienza.

Domanda, alla quale qualcuno potrà forse essere facilmente indotto a pensare che la più recente esperienza dell'attività cinematografica in Italia e fuori d'Italia abbia già dato risposta sostanzialmente affermativa, scorgendone la testimonianza nella fortuna o nel successo, che, da qualche tempo, da noi e all'estero, sogliono incontrare, presso le folle, nei teatri e nelle sale cinematografiche, i cosidetti grandi film storici, alcuni dei quali rapidamente giunti a larghissima notorietà e fama anche oltre i confini del Paese, che li ha creati.

Senonchè occorre guardarsi dalle deduzioni affrettate. Perchè, in realtà, è tutt'altro che facile determinare con precisione quanto, in questa fortuna attuale, o, come da qualcuno, senz'altro, si dice, in questa attuale *moda* dei film storici, vi sia di reale e duraturo, e quanto invece di illusorio e caduco. Si sa che i gusti del pubblico sono naturalmente volubili. Ma sovratutto occorre chiederci quanto vi sia, al di là delle apparenze, di realmente e concretamente storico, in questi pretesi film storici: il che equivale a porsi il problema dei rapporti tra la cinematografia e la storia, non dal punto di vista di quella, ma proprio dal punto di vista di questa: chiedersi, cioè, non se e come e quanto convenga e giovi all'arte e all'industria cinematografica il contatto con la storia, ma piuttosto se e come e quanto il contatto con l'arte e con l'industria cinematografica giovi e convenga alla storia, e, più che alla storia come tale, alla intelligente e consapevole diffusione della cultura storica nel pubblico.

Perchè è pur certo che la proiezione di film di argomento e a carattere storico sembra spesso, e a prima vista, venire realmente incontro a un desiderio del pubblico, e che la voga, almeno apparente, di questo genere di film ha, se non sempre, molte volte, radice nel reale interesse, che esso desta in larghe e vaste cerchie di spettatori.

Il che naturalmente non vuol dire, nè che questo interesse trovi sempre piena ed intera soddisfazione in tutti o in molti fra quei film storici, che l'industria cinematografica usa, in Italia e fuori, versare sul mercato, nè che dalla visione di questi film il pubblico voglia realmente uscire con un effettivo aumento o incremento, sia pure soltanto frammentario e parziale della propria conoscenza e cultura storica. Chè anzi, una esperienza remota e recente, così italiana, che, sovratutto, straniera, sembra legittimare il dubbio, se, in realtà, spesso non avvenga proprio il contrario. Ma di questa esperienza non è il caso di troppo sorprendersi. Perchè essa necessariamente deriva dalle caratteristiche stesse, vale a dire dalle condizioni stesse, nei presupposti, nei mezzi e nei fini, entro le quali la cinematografia storica è naturalmente tratta a svolgersi e a realizzarsi; condizioni che sono, nel loro insieme, del tutto speciali a questa determinata forma e specie di cinematografia, quali, ad esempio, la cinematografia romanzesca o passionale, o naturalistica, o scientifica. Appunto da questa peculiarità di condizioni, derivano le peculiari difficoltà di ispirazione artistica e di esecuzione tecnica, che normalmente si oppongono e sembrano opporsi alla realizzazione di un film storico.

Quando infatti, avviene che un film ad argomento e a carattere storico possa realmente considerarsi *riuscito*, cioè tale da poter raggiungere, così dal punto di vista dell'arte cinematografica, che dal punto di vista della cultura storica, quei requisiti di unità e coerenza estetica e di veridicità e fedeltà storica, in vista dei quali era stato concepito e realizzato? Domanda, non certo facile e semplice, e per rispondere alla quale è comunque necessario distinguere, a seconda che il film miri alla rappresentazione di un singolo e determinato personaggio storico, o invece si proponga di rappresentare in sintesi un determinato e preciso periodo o fenomeno storico, si tratti di storia politica o religiosa o militare o scientifica, ecc.

Distinzione, questa, la quale giova aver sempre presente, perchè sta di fatto che

ciascuna di queste due specie di film storici implica problemi di concezione e di tecnica, e presenta difficoltà di ispirazione e di esecuzione, particolari e speciali. Ed è proprio perchè non sempre di questa distinzione si tien conto con sufficiente esattezza, che troppo spesso sorgono e prosperano, non meno nel mondo degli esperti e degli appassionati della cinematografia, che nella coscienza vaga e indeterminata del pubblico, singolari illusioni sulla più o meno evidente disposizione di determinati personaggi o di determinati avvenimenti o periodi storici a formare oggetto di rappresentazione e creazione cinematografica.

Si è, per esempio, a proposito della recente discussione parlamentare, in Italia, sul bilancio della Stampa e della Propaganda, accennato alle molte possibilità che sarebbero da riconoscersi alla figura di Michelangelo Buonarroti per dare occasione e argomento ad un ottimo film storico: perchè, si disse, pochi personaggi del Rinascimento italiano ed europeo sembrano più e meglio di Michelangelo prestarsi a fornire, con la prepotente originalità personale della sua vocazione di artista, il nucleo centrale e vitale per una viva e forte ed efficace rappresentazione e rievocazione cinematografica della Firenze e, anche più, della Roma dei primi decenni del secolo XVI, non meno nei fulgori delle loro virtù artistiche, che nella profondità del loro disordine civile e politico.

Ma noi pensiamo che le cose stiano diversamente, e che si tratti in gran parte di una illusione. Pensiamo cioè, che, a ben guardare, pochi uomini del nostro Cinquecento siano meno adatti di Michelangelo Buonarroti ad essere assunti a funzione sinteticamente rappresentativa di quella crisi di spiriti e di volontà, onde la civiltà umanistica si risolse in avviamento della Nazione Italiana ad una servitù di tre secoli.

Perchè non ci vuol molto sforzo ad accorgersi come la vera grandezza di Michelangelo Buonarroti, ben più che nei suoi rapporti con la civiltà umanistica del suo tempo, e quindi nella sua vita di relazione con i suoi contemporanei, si debba cercare e trovare nella intima fecondità del suo genio creatore, vale a dire in qualcosa, che sarebbe ben difficile, quando non addirittura impossibile, rappresentare con i mezzi e gli strumenti della realizzazione cinematografica.

Un film, il quale ci presentasse con piena ricchezza di particolari e con efficace vigorìa di sintesi un Michelangelo Buonarroti colto in atto nel suo vivere quotidiano, in tutti i suoi aspetti e motivi, la vita della Roma papale di Papa Giulio II e la tragedia della repubblica fiorentina durante l'assedio del 1527, ci darebbe un Michelangelo esteriore ed estrinseco, il Michelangelo transeunte e caduco, non il vero ed eterno Michelangelo, che è il Michelangelo del Mosè e della Cappella Sistina.

Il che, se è vero nei riguardi di Michelangelo, risulterebbe, a ben guardare, altrettanto vero nei riguardi di qualsiasi altra personalità storica, la cui grandezza si sia prevalentemente manifestata ed espressa nello sforzo, che è sempre intimo e segreto, della creazione di opere d'arte, e non si sia invece versata tutta o quasi tutta all'esterno, nello sforzo di agire sulla coscienza e sulla volontà altrui, per farne strumento a mutare, secondo la coscienza e la volontà propria, di bene o di male, la realtà circostante.

Uomini di azione, dunque, non pensatori o artisti, possono utilmente essere assunti a figure centrali di film storici: vale a dire, uomini, la cui funzione storica si sia prevalentemente risolta nel condurre, trascinare, spingere, spronare all'azione le masse, e perciò non meno uomini di Stato che condottieri di eserciti, non meno ordinatori di governi, che iniziatori di rivoluzioni, non meno profeti di restaurazioni, che apostoli di rivolte.

Ciò equivale, in sostanza, a dire, che nè gli individui isolati, per quanto personalmente grandi, nè le masse degli individui, come tali, per quanto vaste e potenti, possono mai porsi a centro di un film storico degno di questo nome, ma sempre le masse degli individui, in quanto agenti in funzione della volontà di uno o di pochi individui.

Sicchè un film di argomento storico potrà di regola dirsi tanto più prossimo a conseguire lo scopo, a cui lo dirige chi l'ha concepito e realizzato, quanto più esso riesca a rendere, attraverso il succedersi delle sue scene, visibile e tangibile la coerenza tra l'azione delle masse e la volontà di quell'uno o di quei pochi individui, da cui quelle masse son tratte ad agire , vale a dire, quanto più esso riesca a rappresentare il processo, mediante cui avviene, nella storia, che la fede operosa di uno o di alcuni individui si traduca nella vivente realtà collettiva delle folle, e quindi dei popoli.

Ma ciò equivale anche a dire che il contatto tra la cinematografia e la storia non può essere nè frequente nè facile.

FRANCESCO ERCOLE

(da *Schermo*).

IL PRIMO DELLA CLASSE

Un giornale americano ha fatto una piccola inchiesta tra i cineasti di laggiù allo scopo di conoscere il loro parere sul genere letterario meglio sfruttabile per cavarne fuori un film. Quando dico *letterario* sono forse inesatto, a meno che non si voglia comprendere anche il libretto d'un'operetta tra i lavori letterari. Agli interrogati, infatti, si dava da scegliere tra il romanzo, la novella, la vita romanzata, la commedia, il libretto d'opera e quello d'operetta. L'inchiesta, fatta sotto forma di *referendum* ha dato risultati abbastanza interessanti. Il libretto d'opera, poverino, è il meno favorito; nella graduatoria esso ottiene soltanto un punto. Lo segue a breve distanza il libretto d'operetta, che, però, è in vantaggio di ben due punti sul fratello maggiore. Alla vita romanzata vengono assegnati ben cinque punti. Sei ne ottiene il romanzo; sette la commedia. E infine trionfa per due lunghezze la novella con nove punti.

— Come, come? — si chiederà qualcuno.
— La novella è preferita al romanzo.

Pare di sì; e francamente io non me ne stupisco affatto. Il romanzo, per definizione, è una forma narrativa assai più lunga della novella. Ed è quello il guaio. Mentre la novella, se descrive un ambiente, ne traccia appena le caratteristiche salienti lasciando in certo qual modo al lettore la possibilità di completarlo a suo piacimento, il romanzo si picca d'essere minuzioso, analitico, eminentemente descrittivo. Il romanziere è un po' un regista della fantasia; quando stabilisce una scena, intende precisarla definitivamente. Così come, d'altronde, quando crea una situazione vuole giustificarla con tutto un complesso di circostanze specifiche e tutto uno stuolo di personaggi accessori ben individuati. Traducendo il romanzo in film, tutto questo costituisce una specie di *handicap*. Il regista cinematografico ne rimane involontariamente ossessionato; anche ammettendo che una sagacissima sceneggiatura riesca a scostarsi dal modello originale senza alterarne l'intima essenza (ed è già una difficoltà non lieve) il regista nella realizzazione non riesce, con novanta probabilità su cento, a togliersi dalla mente che l'opera in corso di lavorazione è ispirata ad un'altra opera d'arte consacrata dal successo. Egli deve sentirsi, molto probabilmente, impastoiato dal ricordo dell'opera originaria; forse anche subisce istintivamente l'influsso artistico. In altre parole egli deve trovarsi presso a poco nella situazione di uno scenografo al quale sia stata commissionata una scena di gusto raffaellesco, ma al quale, però, fosse stato fatto espresso divieto di servirsi come modello degli sfondi ritratti dall'Urbinate. Si aggiunga che, generalmente, il romanzo contiene notazioni psicologiche che ne costituiscono spesso la più intima bellezza e che assai sovente è difficilissimo se non impossibile tradurre nel linguaggio sintetico dello schermo senza rischiare di falsare lo spirito dell'originale o di travisare l'essenza cinematografica. Naturalmente io parlo qui di quei romanzi che sono in qualche modo opere d'arte.

Ma per una novella, la cosa è differente, sopratutto se è artistica. Un mio caro e competentissimo amico mi diceva, giorni or sono, che da qualsiasi novella di Maupassant, il Novelliere con la enne maiuscola, si potrebbe trarre una commedia in almeno

due solidi atti. Altrettanto si può dire per le novelle di Pirandello. Eppure, in verità, la situazione di ciascuno di quei piccoli capolavori è un nucleo drammatico sul quale si potrebbe reggere tutt'al più una scena; ma quella situazione suggerisce una quantità di sviluppi teatrali e per conseguenza cinematografici. Poichè c'è poco da dire: teatro e cinematografo hanno parecchi punti di contatto. Ecco forse perchè, in quel tale *referendum*, la commedia ha raccolto il maggior numero di suffragi dopo la novella. E che nessuno si spaventi. Non credo affatto che i cineasti d'America, con quella loro graduatoria, abbiano inteso sostenere i pregi foto-fonogenici del teatro filmato. Ridurre una commedia per il cinema non significa affatto, come purtroppo mostrano di credere gran parte dei nostri produttori, trasportare in un teatro di posa una compagnia di prosa (scusate il bisticcio involontario) e farle recitare qualcosa che assomiglia al lavoro che recitavano in teatro come una mela può somigliare ad un'altra mela anche se di diversa qualità. Quello se mai, come mi disse una volta Jacques Copeau, è l'unico sistema per tornare a far amare al pubblico il teatro vero e proprio. Per restare in paragone da frutteto, la riduzione di una commedia per lo schermo, se mai, deve somigliare all'originale teatrale come un arancio somiglia ad un mandarino. Quando si parla di simili riduzioni, a me viene sempre in mente un esempio ed è quello che a mio gusto vorrei veder seguito: « Mancia competente ». Ricordatevi la commedia e ricordatevi il film. Quella sì che era una riduzione cinematografica! Ma Lubitch, che ne fu il deliziosissimo regista, viene dal teatro. E forse per questo ha saputo comprendere tanto bene le identità e le differenze che dividono ed uniscono il cinema al teatro.

Piuttosto, amici miei, quel giornale americano non ha pensato che il genere letterario meglio sfruttabile per la creazione di un film non è nè il romanzo, nè la novella, nè la vita romanzata, nè la commedia, nè il libretto d'opera, nè quello d'operetta, ma semplicemente... un soggetto cinematografico?

L'uovo di Colombo, no? Del resto, trattandosi di giornali americani, Colombo non ci sta male. E, badate, lo devono aver pensato anche i cineasti interrogati. Perchè al libretto d'opera han dato uno, a quello di operetta tre, alla vita romanzata cinque, al romanzo sei, alla commedia sette, alla novella nove... Ma il dieci, il buon dieci da primo della classe, non l'hanno dato a nessuno. O che si debba proprio pensare che l'abbiano voluto trattare come un povero Cenerentolo? O, peggio ancora, come la pecora matta sospesa di classe fino a nuovo ordine? No, via! I cineasti americani, in fin dei conti, han sempre dimostrato di aver un certo buon senso. Per conto mio son dispostissimo a credere che non hanno ritenuto di dover assegnare un voto al soggetto cinematografico perchè l'avevano addirittura... promosso senza esami.

DINO FALCONI

(da *Il Popolo d'Italia*)

E CABIRIA?

In uno stabile arcigno di Madison Avenue, a New York, fu inaugurato, due anni fa, un « Museum of modern art film library ». Oggi è la più ricca e autorevole istituzione del genere esistente in America. Chi l'ha visitata ne ha riportata un'impressione indimenticabile. L'aria che vi spira dentro è, oltre ogni dire, sepolcrale e diaccia. Alle pareti, strani piccoli armadi, tristi come colombari e neri come gli armadi delle sacrestie: vi dormono i fantasmi del tempo che fu. Chilometri di fantasmi. Il personale del museo è composto di quattordici impiegati; un sorriso d'oltretomba pende continuamente dalle loro labbra e quando parlano la loro voce sembra venire da molto lontano. Questo quadro deprimente non è frutto della nostra fantasia chè il museo non lo conosciamo; esso è stato fatto da un giornalista inglese che ha visitato il piccolo cimitero di pellicole, nel cuore della più attiva metropoli del mondo. Egli chiese scherzando e per rompere il ghiaccio a una delle archiviste se era vero, come aveva sentito dire, che la notte i fantasmi uscivano dalle loro sca-

tole di zinco e si mettevano a passeggiare per i corridoi. L'impiegata lo guardò freddamente e gli rispose, con un tono di voce agghiacciante: « Non me ne stupirei ».

Da che dipende quest'aria cemeteriale? Forse quel violento strappare il movimento alla vita, che è il compito dell'obbiettivo cinematografico, e fissarlo per l'eternità su un nastro di pellicola, oltre la vita stessa degl'individui e delle cose a cui quel movimento appartenne in principio, è un fatto in cui c'è la coda del diavolo.

Diavolo o meno, è certo che gli organizzatori di quest'archivio sono fieri di aver fatte le cose in grande, con gusto e coscienza. Vedremo tra poco come, almeno per quel che riguarda la coscienza, si può non essere d'accordo con questi signori.

Diamo intanto la parola al vice-presidente del museo signor John E. Abbott: « Noi speravamo di fare tre cose: primo, stabilire un archivio nel quale depositare la nostra scelta di pellicole a datare dal 1896. Secondo, far circolare questi film nei collegi, nelle scuole e nelle associazioni di cultura. Terzo, creare accanto all'archivio un biblioteca cinematografica, il più possibile ricca e aggiornata.

« Il nostro primo compito era di pescare i *pezzi* preistorici sia in America che in Europa. È curioso, ma le difficoltà maggiori le abbiamo incontrate per la produzione americana. Uno dei più ricchi depositi lo scoprimmo presso la vedova di un pioniere dell'industria americana. Un'altra ricca collezione la pescammo in uno scantinato del « Brond ». Le pellicole erano già in disfacimento.

« In Europa ci procurammo le pellicole che ci occorrevano o dalle case, come la « Ufa » tedesca, o dai governi che controllavano le case, o dai privati. Le più gravi difficoltà le trovammo in Francia e spesso fummo costretti a trasformarci in poliziotti per seguire le tracce labilissime di pellicole anche famose, e finivamo per trovarle lì dove meno ce l'aspettavamo. Da mesi cercavamo un vecchio « Amleto » girato in Germania, con Asta Nielsen come protagonista. Avevamo già perduto ogni speranza, allorchè si presentò a noi una donna proprietaria di una pensioncina che aveva letto di noi sul giornale e veniva ad offrirci la pellicola. Suo cognato, innamoratosene, molti anni prima, l'aveva comprata per pochi soldi da un operatore in bolletta.

« Generalmente noi non paghiamo per queste pellicole. Le case e anche i privati sono orgogliosi di offrirle a un grande museo e di entrare così, seppure indirettamente, nella storia del cinematografo. Del resto essi rimangono proprietari dei film. Noi non facciamo che conservarli per loro conto e per conto della posterità ».

Con queste belle parole il signor Abbott ha congedato i lgiornalista che l'interrogava. Circa l'attività del museo, ecco quanto sappiamo: finora sono state offerte al pubblico le tre seguenti serie di programmi: « Breve panorama del film in America ». « Alcuni memorabili film americani » e « Il film in Germania e in Francia ». Il breve panorama americano fu diviso in sei proiezioni: « lo sviluppo del film narrativo; la nascita del film americano; D. W. Griffith; l'influenza tedesca; il parlato; la fine dell'èra del muto ». Il film in Germania fu compreso in tre proiezioni: « leggenda e fantasia; l'obbiettivo in movimento; Pabst e il realismo ». Il film in Francia in due proiezioni: « da Lumière a Réné Clair; l'avanguardia ».

Come si vede i programmi sono stati dettagliati e intelligenti; ma dove sono i film italiani e dove sono i russi? Non se ne ha notizia, nè nell'intervista del signor Abbott nè nelle notizie relative al museo. Per i film russi ci pensino i russi a protestare; per quelli italiani ci pensiamo noi. Credere possibile escluderci da un museo della pellicola è ridicolo. Noi non vogliamo discutere quale influenza il nostro cinematografo abbia avuto sul film europeo o su quello americano. Ma ignorare che per dieci anni il mercato mondiale è stato tiranneggiato dalla nostra produzione non fa onore alla coscienza storica del signor Abbott e priva il suo museo di uno dei reparti più interessanti e pittoreschi.

DEF.

(da *Il Messaggero*).

GIORNALISMO DA CINEMATOGRAFO

Ecco un frammento di film americano: una macchina si dirige con molta decisione verso il marciapiede, poi scarta violentemente e si ferma all'improvviso; stridore di freni, nuvole di polvere. Da quella macchina esce un essere sconvolto che sorride con aria di disprezzo, di canzonatura, di sicurezza, grida qualcosa distrattamente all'autista del taxi e scompare imboccando una piccola porta spesso senza pagare il taxi.

Perchè quell'uomo, sì, è un giornalista. La macchina da presa lo segue, lo segue giù per la piccola scala di ferro, finchè egli giunge ad una porta a vetri, la apre; attenzione: quella che sta per presentarsi ai vostri occhi è la redazione di un giornale americano.

Subito avete l'impressione di trovarvi in un ambiente che vi ricorda qualche cosa fra la legione straniera e il manicomio.

Tipi allampanati con sigarette semispente all'angolo delle labbra che portano da una stanza all'altra, velocemente sventolandoli ritagli di giornali e bozze di stampa, redattrici isteriche che dicono qualche parola buona ora all'uno ora all'altro microfono dei quattro telefoni del loro tavolo per farli stare tranquilli, con tutta l'aria di volerli accontentare un po' tutti, e in qualche angolo poi, sperduto in una nube di fumo un giovinetto che guarda nell'aria con occhio opaco e pare mormorare con voce stanca e nostalgica: Mamma, oppio e oppio!!

Intanto il nostro uomo è entrato, ha attraversato quasi di corsa le dieci porte a vetri della redazione, gettando per aria inavvertitamente con scrupoloso metodo tutti i fogli che stavano sui tavoli che incontrava ed è giunto finalmente su di una porta (a vetri anche questa) dove è scritto: Director.

L'uomo che è dietro quella porta nella stanza del direttore non è un mendicante nè un reietto come a prima vista potrebbe sembrare.

Egli è invece il direttore del giornale.

Sempre in maniche di camicia il direttore di un grande giornale — quale ci appare dai film americani — è per così dire la scarpa della redazione. L'uomo che con aria da gangster entra nella sua stanza (quello che abbiamo visto scendere dal taxi) non è nè il Presidente degli Stati Uniti nè il Ministro per la Stampa: Egli è soltanto l'ultimo dei redattori di cronaca nera di quel giornale. Ebbene, guardatelo un po' mentre sghignazza a brevissima distanza dal naso del suo direttore: sapete che vuole? Egli vuole carta bianca; egli ha una notizia da dare, una grande notizia, e vuole carta bianca per la sua cronaca nera.

Poi il resto tutti lo conosciamo: l'alacre redattore, dopo aver fatto saltare con un buffetto il sigaro dalla bocca del suo direttore e mettendosi a fumare esce dandogli un ultimo amichevole colpo nel ventre e sbattendo la porta seguito dal suo sguardo compiaciuto e sorridente.

Quello che però non si può fare a meno di rilevare è che effettivamente la cronaca nera ha, nel giornalismo americano a cui spesso il cinema si inspira, uno speciale significato e un particolare valore.

La cronaca nera costituisce l'attrattiva maggiore del giornale, il contenuto quasi esclusivo della prima pagina. L'importanza sociale di questo fenomeno è manifesta quando si pensi che quello che dovrebbe essere un settore patologico dell'attività umana — il delitto — viene invece messo in luce nei suoi particolari più suggestivi, nei suoi elementi più emotivi e viene illustrato, spiegato al pubblico che è bramoso di riandare attraverso le vicende di questo giallo d'eccezione.

Si va formando così una inconsapevole curiosità morbosa verso questo genere di cose. Il pubblico si nutre di questa morbosità senza accorgersene e nessuno può dire fino a qual grado possano giungere l'efficacia e gli effetti pratici di questa perniciosa prassi giornalistica che pare quasi avere rimpiazzato i padiglioni dei fenomeni viventi dei vecchi circhi di buona memoria nella loro funzione di attrarre l'attenzione del pubblico su qualcosa di anormale e di pa-

tologico. E il film moltiplica gli effetti del giornalismo in questo campo.

Quanto poi alla fedeltà dell'ambiente giornalistico riprodotto dal cinema c'è da osservare che si può dubitare di questa fedeltà quando si pensi che in realtà l'ambiente giornalistico è costituito per la massima parte da persone competenti che hanno studiato e che lavorano con serietà per adempiere ad uno dei più delicati e difficili compiti in seno alla società, e quando ancora si pensi che proprio gli Stati Uniti sono uno dei pochi Paesi che hanno ordinato in una facoltà universitaria gli Studi giornalistici.

(da *Roma Fascista*) ENZO CURRELI

IL CINEMA IN UNGHERIA

Poesia e interesse si disputano il mondo più che mai. A lungo andare, come accade quando i concorrenti formano un « cartello », poesia e interesse si sono accordati. Sarebbe sottile chiosa, il discriminare quale dei due si faccia servire e quale serva. Prendiamo l'esempio del cinematografo: non si può certo negare che esso formi un contributo grandioso all'elemento meno positivo della vita umana, al sogno, all'irrealtà, alla fantasia, alla distrazione, allo svago, a tutto quanto di meno concreto e di meno pesante ingombri la vita umana; una enorme distribuzione di poesia, genuina o succedanea, che ha assunto dimensioni e proporzioni quali mai ne ebbe nella storia della umanità, anche se pure in altri tempi si costruivano stadii per gli spettacoli. Mai tanto come oggi l'umanità si è data all'immaginazione, alla poesia, questa leva delle cose materiali, all'evasione fantastica e spirituale. In nessuna epoca della storia umana mai tanti metri cubi di ambienti pubblici furono destinati agli svaghi della folla, mai tante ore dell'anno; e soprattutto, mai l'uomo fu tanto dedito alla divagazione, come oggi, in pieno secolo della finzione cinematografica, che quasi nulla — e, filosoficamente, nulla del tutto — ha in comune con la rappresentazione teatrale. L'Uomo sogna, sogna più che mai. Ora, posto questo, si può dire che il materialismo finanziario si è impadronito della poesia, avendole messo al servizio il suo formidabile ingranaggio? No. Noi siamo dell'opinione che sia uno dei tanti casi nei quali la materia ha offerto il corpo e la vita concreta allo spirito. Questa non inutile divagazione porta direttamente ad un curioso pensiero sulla distribuzione della produzione cinematografica nel mondo; essa indurrebbe ad altre astrazioni filosofeggianti, e ce ne asterremo.

ATTORI E REGISTI

Ma il fenomeno più tipico e più caratteristico di tutto il grande panorama cinematografico mondiale è offerto dall'Ungheria. Essa è, in questo campo, la patria del controsenso. Essa è la prima e l'ultima, contemporaneamente.

La prima: crediamo, e sarebbe possibile, con maggiore disponibilità di spazio, anche il dimostrarlo numericamente, che l'Ungheria, proporzionalmente, sia la nazione che contribuisce maggiormente alla vita complessa e molteplice del cinematografo mondiale. Teniamo conto che essa è un piccolo paese di otto milioni di abitanti e che una percentuale enorme di pellicole reca la sua impronta, o che siano state create da industriali ungheresi, o che a magiari si debba la regìa, o l'interpretazione, o l'idea letteraria, o la musica e così di seguito. Ad Hollywood, gli ungheresi predominano. Senza esagerazione, il buon trenta per cento delle grandi pellicole, interpretate dagli stelloni di quello che per un ormai stantìo luogo comune è definito il firmamento americano, è tolto da soggetti scritti da autori ungheresi. Chissà perchè, proprio gli scrittori di Budapest hanno una dimestichezza fenomenale con Hollywood. Non c'è commedia, non romanzo, non novella di cento autori ungheresi, che non sia soggetta in America ad amoroso studio: ed una quota parte notevolissima viene adoperata. Tutti gli scrittori ungheresi di alta e media statura hanno od hanno avuto contratti con la cinematografia mondiale, ve ne sono poi alcuni — e naturalmente non i migliori — che dettano assolutamente legge in California e dalle cui opere sono

tolti (anche se per lo più il pubblico internazionale lo ignora) i soggetti delle cinecommedie a grande successo, interpretate dai grandissimi attori americani. Si è così ormai creata un'atmosfera di intimità fra Hollywood e Budapest, per cui scambi e collaborazione avvengono su vie ormai cilindrate ed asfaltate, in linea direttissima. Ma questo fatto non si sarebbe spiegato senza il predominio, in America, degli ungheresi nel campo industriale del film. E basti citare Cukor e King Vidor. Le scene budapestine imprestano attori a josa, gli « ateliers » esportano registi, bozzettisti, fotografi, operatori. Insomma, in proporzione, si può considerare che l'Ungheria è in primissimo piano. In Germania, questo identico predominio è finito e, del resto, era inferiore, non come influenza, che era incontrastabile, ma come stile ed efficacia. Era facile, alle attrici magiare, di farsi fare a Berlino un film, la cui fortuna rimaneva in ogni caso discutibile. Tuttavia la collaborazione cinematografica magiaro-tedesca ha gettato anche sul « mercato »... astronomico degli attori buoni elementi, come Kate von Nagy, Marta Eggert, Franciska Gaàl (ora ad Hollywood) ed infiniti altri minori conosciuti più che altro nella cerchia dei cinematografi di lingua tedesca. Fra i registi che hanno sperimentato con fortuna i vari trampolini, basti citare Korda, fra gli altri.

Uno strano fenomeno

Insomma, in tanto andirivieni di gente del cinematografo — Budapest ne pullula — si può ritenere che l'industria locale sia quella che, forse in Europa, meglio abbonda di persone che hanno fatto e continuano a farsi un'esperienza diretta nei grandi centri del film. Eppure, la produzione ungherese non vince le barriere che la costringe alla mediocrità. Qualche piccola pellicola riesce a varcare le frontiere per la possibilità che hanno gli attori magiari di interpretare anche la versione tedesca; ma sono tutti (e questa è critica locale, non nostra soltanto) cosucce di poco respiro e di mediocre interpretazione. Le cause di questo strano fenomeno, talmente in contrasto con il predominio ungherese nel grande film internazionale sono varie, molteplici e quasi inguaribili.

La prima è indubbiamente data dal fatto che i buoni elementi, sia del ramo concettuale che di quello interpretativo, per la facilità stessa delle relazioni con Hollywood, l'Inghilterra, anche la Germania in certi casi residui, Vienna eccetera, appena dimostrano qualche capacità positiva vengono assorbiti dall'estero. A Budapest rimane un ambiente di famiglia, con poca possibilità di scelta ed un cumulo di vecchie tradizioni da smantellare. Gli attori sono scelti sempre fra quelli di grido del teatro e — lo sappiamo anche noi — non è sempre detto che questo principio dia buoni risultati. È stato infinite volte dimostrato che una dote non implica, e spesso esclude, l'altra. Attori di modestissima o addirittura negativa carriera teatrale, sono riusciti invece a spalancare le porte dell'olimpo cinematografico, in Germania, in Inghilterra, in America, in Italia, in Francia. In un simile ambiente di famiglia, le pellicole sono sottoposte, già alla loro genesi, ad una certa mediocrità bonaria, che toglie loro il respiro. Gli scrittori non sono sottoposti a nessuna severa censura, i registi hanno tèma di cimentarsi con elementi sconosciuti. In complesso — e queste parole le ho ascoltate proprio da uno dei maggiori interessati — il cinematografo di Budapest è un po' filodrammatico.

Problema da risolvere

I soggetti che vi vengono scelti, e ciò sembra strano, sono ligi al più vieto luogo comune locale; in una città dove la commedia è nella sua seconda capitale mondiale, essa, portata sullo schermo, appare impoverita e senza spontaneità. Questa la critica degli ungheresi stessi. Attori della taglia di quelli del Teatro Allegro o del teatro Nazionale appaiono disadatti al film. I giovani elementi, quali la Muràti, la Egri, la Perczel, sembrano presi di nuovo dal patèma, davanti ai riflettori, e diminuiscono le loro capacità teatrali. Gli elementi che si sono cimentati all'estero — citiamo la Gitta Alpàr, la Rosi Bàrsony,

la Marika Rökk — non escono da una certa angustia di respiro. La Franciska Gaàl è fra coloro che sono state trasportate altrove dal vento della fortuna. Soggetti di grande ampiezza e di infinite possibilità non trovano la corrispondente inquadratura: è di questi giorni la proiezione di un nuovo film, « I Pagani », tolto dal meraviglioso romanzo di Francesco Herczeg, lavoro che vorremmo vedere messo in scena, da gente ungherese, in America, in Germania o in Inghilterra; esso è stato addirittura ucciso dalla critica ungherese, che si aspettava qualcosa all'altezza del lavoro letterario. Tutto questo si sa, in Ungheria, e si cerca di porvi rimedio. Con la sua attrezzatura, l'esperienza dei suoi maggiori esponenti, l'abilità dei suoi scrittori e il talento irraggiungibile dei suoi attori, l'Ungheria potrebbe ancora oggi aspirare ad un posto di avanguardia effettivo, vogliamo dire nazionale, nel mondo del cinematografo. Le sue forze sono disperse sotto altre bandiere, e — sebbene la disparità dei lucri non possa consentire una concorrenza e nemmeno un richiamo di esse in patria — sarebbe sufficiente che esse potessero far scuola.

Il grave problema della lingua è di facile soluzione, con i mezzi tecnici di oggi e con la diffusa cultura linguistica di cui dispongono gli attori ungheresi, che furono sempre un po' angustiati dalla limitata espansione del loro idioma. Basterebbe che, a turno, i maggiori elementi del cinematografo mondiale di origine ungherese si mettessero per una volta a disposizione di una pellicola magiara perchè l'Ungheria conquistasse anche con la propria bandiera un posto al sole quale compete alle sue vere, genuine, ma disperse possibilità.

F. VELLANI-DIONISI

(da *Il Giornale d'Italia*)

FRANK CAPRA SI DISTRAE E GIUDICA.

« Quando al pubblico non piace un film vuol dire che il film non è bello! Con qual diritto potrei io pensare a realizzare per lo schermo una qualsiasi bella opera se « l'uomo della strada » rimanesse insensibile ad essa? Il pubblico ha sempre ragione e, dal momento che paga per essere divertito, noi non abbiamo il diritto di fare esclusivo assegnamento sul nostro giudizio.

« Ed allora è proprio a quei critici imparziali e semplici di una piccola sala di provincia che noi domandiamo la sanzione finale, quando uno dei nostri film è terminato. Scegliamo perciò in grande segreto una piccola città, lontana da Hollywood, e presentiamo la nostra copia dopo il programma abituale senza nessun annuncio. Dispersi tra il pubblico i miei collaboratori ed io, seguiamo attentamente le reazioni che si manifestano. Se il pubblico si annoia, allora io provvedo a fare qualche taglio; se si diverte sono felicissimo, perchè so così che il mio film andrà bene ».

Frank Capra sorride. Egli sorride volentieri e ci parla con quella autentica semplicità di cui solo le persone veramente buone hanno il segreto. Il suo viso aperto ed i suoi occhi ardenti sono di quelli che non si dimenticano. Quest'uomo che ha realizzato « New York-Miami », « Il signor Deeds va in città », « Orizzonti perduti », ci appare come un collegiale in vacanza..

— Non prendevo vacanze da alcuni anni — dice egli — sono letteralmente scappato da Hollywood, un vaso chiuso, dove si vive, si mangia, si dorme, si respira una sola ed eterna cosa: il cinema.

— Quali sono gli attori con i quali preferite lavorare?

— Oh! io non ho delle preferenze! Purchè essi si adattino alla parte che io ho loro destinato e che essi facciano ciò che loro domando. Non ho nessuna pazienza con gli attori che hanno troppo temperamento, con la grandi stelle innanzi alle quali tutto si inchina, non escluso la bellezza stessa e l'insieme dell'opera da realizzare. Se Marlen Dietrich vuole portare delle piume a tutti i costi ch'ella lo faccia con un altro, a me non riuscirà mai a convincermi. È peccato, però, perchè ben diretta essa sarebbe una magnifica at trice.

— E il colore?

— Quale è oggi, la cinematografia a colori non è molto bella, malgrado gli sforzi e le ricerche di questi ultimi anni. Io non me ne interesso, per una semplice ragione: perchè il pubblico non lo richiede. Vi ricordate l'avvento del sonoro? Dall'oggi al domani il « muto » era trapassato. Oggi un film in colori è molto caro e il pubblico poi non lo preferisce.

— Avete visto dei film qui?

— Sì, qualcuno: « La maternelle », « Poil de Carotte », « La Kermesse Eroica ». Essi mi sono piaciuti molto, perchè sono veramente francesi. Il mercato inglese sta morendo da quando si è presa troppa tendenza ad imitare l'America. Nessuno dei loro film, ad eccezione di « Enrico VIII », porta l'impronta della razza e della mentalità britanniche.

— Ed ora ritornate ad Hollywood?

— Parto domani per Palermo, dove sono nato, e che ho lasciato quando avevo tre anni. Mi andrò a bagnare nelle acque azzurre, a parlare con dei bambini che si nutrono di aranci e di sole e che non hanno mai sentito parlare di cinema.

NATALE PILENKO

(da *Pour Vous*)

CRISI DI ARTISTI MA NON CRISI DEL CINEMA FRANCESE.

La Francia produce annualmente dai 120 ai 150 film, ebbene, la maggior parte di questi film — se si fa eccezione per quelli che hanno ottenuto un grande successo — non sono più ammortizzabili dopo l'applicazione della legge delle 40 ore e delle nuove leggi sociali che hanno aumentato dal 30 al 40 % il costo di produzione di un film.

Questo supplemento di spese si ripartisce, come è noto, tra teatri di posa, sviluppo e stampa della pellicola e in un maggior numero di giornate, ormai necessarie per una produzione. Non si tratta già qui di discutere l'opportunità di tali leggi. Chè la macchina sociale è passata ormai e ci trasporta dall'altro lato. Ai giornali politici il còmpito di fare ciò.

Quello che a noi importa qui, e ciò che a noi sembra grave, è che l'industria del cinema non riesce a ricuperare la maggiorazione che le è stata imposta.

Effettivamente non si tratta come per la maggior parte degli altri rami del commercio di equilibrare immediatamente il vuoto prodotto mediante un'entrata supplementare. L'esercente non può aumentare i prezzi d'ingresso. Da una parte ciò sarebbe contrario ai principii democratici attualmente in voga; d'altra parte il pubblico non sarebbe disposto a tollerarli, perchè se quest'ultimo è forzato ad accettare gli aumenti che si sono effettuati nei generi di prima necessità può però fare a meno di alcuni divertimenti, se essi risultano troppo gravosi.

Una, la soluzione: un alleviamento nel sistema di tassazione. Non pensiamoci però e restiamo tranquilli. Il prestito, se si crede alla stampa americana, non è molto bene riuscito e quindi non ha riempito troppo le casse dello Stato; sperare quindi su uno sgravio apprezzabile in tale senso sarebbe molto problematico.

Dunque la nostra organizzazione, gravata da spese che si sovrappongono le une alle altre, trascinandola verso una catastrofe inevitabile, non può rallentare questa corsa che con i propri mezzi.

Vale a dire che essa deve proporzionare esattamente il prezzo di costo di ciascuno dei suoi film agli antichi livelli, come se le nuove leggi sociali non riguardassero affatto la nostra industria.

Perchè non si può pensare a vendere all'estero più cara la nostra produzione, in primo luogo perchè nessun paese nuota nell'oro, e poi perchè là dove non esistono dei protezionismi doganali la concorrenza straniera non attende che l'opportunità favorevole per avvalersi del « dumping » onde cancellare definitivamente il nome della Francia dagli schermi del mondo.

I produttori, se non vogliono perire, devono tener conto dei vari capitoli del bilancio per la produzione di un film ed effettuare, ove è possibile, delle riduzioni nelle spese. Studi di produzione, pellicole, tiratura? Impossibile. Personale tecnico,

parti secondarie, comparse? Tariffe sindacali!

Così tutta la loro attenzione si è portata su i due punti sensibili: registi e attori.

Lasciamo volentieri da parte i registi ed occupiamoci a studiare solamente la questione degli artisti.

È necessario riconoscere che gli artisti che possono assicurare gli incassi ai film non sono molto numerosi, anzi assolutamente insufficienti alla nostra stessa produzione annuale di 150 film.

È così che noi abbiamo per le grandi parti che vanno dalla giovane ingenua alla donna fatale, dal giovane principiante all'artista: Mmes. Danielle Darrieux, Annabella, Gaby Morlay, Marcelle Chantal, Vera Korene, Edwige Feuillère. Charles Boyer, P. R. Wilm, Harry Baur, Jean Gabin, Jean Murat, Charles Vanel.

Marie Dubas? Bisogna attendere.

Jules Berry? Certo, non c'è male, ma quale produttore rischierebbe sul suo solo nome alcuni milioni?

Maurice Chevalier? Dio ci guardi. L'America ce l'ha restituito squattrinato, ed egli ha un bel darsi delle arie da... marchese o da visconte, egli non ha più ingannato nessuno!

Ciascuna di queste celebrità che conosce i limiti della sua popolarità si fa pagare dai 300 ai 500.000 franchi per un film!

Questo è scandaloso, impossibile e normale.

Scandaloso se ci si mette nei panni di un piccolo giornalista invidioso o di un camerata poco fortunato.

Impossibile per il produttore che paga questi forti compensi e che li deve moltiplicare per il numero dei grandi artisti di cui egli ha bisogno per un film. *Impossibile* sopratutto dopo l'applicazione delle nuove leggi sociali che hanno lasciato al produttore quest'unico settore per effettuare delle economie.

Normale per chi si metta nei panni degli artisti. Essi sono disputati a peso d'oro. Sono anche obbligati a rifiutare degli impegni, essendo loro impossibile di dividersi in otto o dieci parti. Infine essi sanno che grazie al loro nome il film produrrà dei milioni.

Dunque, *normale*.

Normale! Ecco allora il coro dei produttori: « In questo caso non ci resta più che scomparire ». « E, senza noi, non vi sarà più un Willm per solleticare delle verginità indecise; un Jean Gabin per far rabbrividire delle borghesi oneste; una Danielle Darrieux per alimentare la foga solitaria dei collegiali, un Jean Murat per le commesse dei magazzini.

Questa constatazione evidentemente dà a pensare. È necessario trovare un rimedio.

Non ve n'è che uno: creare dei nuovi artisti.

Piuttosto che disputarsi a prezzi impossibili i cinque o sei nomi che troneggiano in questo campo, i produttori dovrebbero accordarsi per creare delle nuove stelle francesi.

Soltanto è da considerare che gli attori non nascono con un soffio nè si possono imporre con una raccomandazione o una preferenza.

In questo campo bisogna seminare, coltivare, epurare, tagliare, raddrizzare e perfezionare.

Per formare degli artisti è necessario un programma, un accordo, una volontà, una coordinazione e la pubblicità. Tutti elementi dei quali non si può fare a meno.

PIERRE HEUZE

(da *La critique cinématographique*)

Sezioni cinematografiche dei Guf

CONCORSO DI CINEMATOGRAFIA A FORMATO RIDOTTO - COMO, SETTEMBRE XV

L'unica manifestazione estiva di cinematografia a formato ridotto che abbia luogo in Italia — dopo l'avvenuta rinuncia da parte della Mostra Internazionale del film di Venezia ad organizzare per il prossimo agosto il consueto Concorso per il formato ridotto — è quella che si svolge a Como nella bella sede di Villa Olmo.

Richiamiamo quindi su tale avvenimento la particolare attenzione delle Sezioni cinematografiche dei GUF raccomandando di preparare il materiale migliore, anche in considerazione dello sceltissimo pubblico cosmopolita che, come lo scorso anno, non mancherà alle proiezioni.

Al Concorso di Como, che per il formato normale è riservato esclusivamente alla cinematografia scientifica e turistica, potranno per quello che riguarda il passo ridotto essere inviati tutti i generi di produzione; sarà però parimenti utile che si tenga presente il particolare settore dello schermo che sarà trattato in tale sede.

Gli organizzatori della manifestazione ci hanno già confermato l'intenzione di effettuare anche per il corrente anno il « Convegno di cinematografia turistica » che tanto interesse suscitò lo scorso settembre, sotto la presidenza del Direttore Generale per il Turismo. on. Bonomi.

Riservandoci di segnalare i nomi dei Fiduciari di Sezione che saranno invitati dalla città di Como per i lavori del Convegno, si pregano tutte le Sezioni di iniziare già la preparazione a tale riguardo. Gli argomenti all'ordine del giorno per il Convegno stesso, che saranno presentati per la discussione da vari relatori sono i seguenti:

a) il film turistico a trama: Cineguf Napoli;

b) film turistici a colori: Cineguf Milano;

c) produzione di film turistici, rapporti tra le Sezioni e gli Enti Prov. del Turismo: Cineguf Roma;

d) il cartone animato di valore turistico: Cineguf Venezia;

e) fotografie di valore turistico: Cineguf Torino;

f) questioni economiche relative alla produzione di film turistici.

Sarà opportuno che nel preparare la propria relazione ogni Sezione senta anche il parere delle altre, svolgendo una inchiesta al riguardo.

FILM REALIZZATI DALLE SEZIONI CINEMATOGRAFICHE

CINEGUF FIRENZE

« Larderello »: Documentario 35 mm. - N. 600 - Sonoro - *Regìa*: Giulio Scarnicci - *Musiche*: Mario Salerno. — III classificato ai Littoriali dell'A. XIII (copia buono stato).

« Medicina e Sport »: Scientifico 16 mm. - N. 320 - Sonoro - Sulla medicina quale ausilio allo sport - Esperimenti sugli atleti;

specialmente per ciò che riguarda la scelta dei vari elementi per gli sport più indicati - *Regìa*: Mario Chiari - *Soggetto* di Franco Pratesi - *Operatore*: Fosco Maraini. — V classificato ai Littoriali dell'Anno XV (copia in buono stato; esiste il negativo).

« Trasfusione del sangue col sistema Dogliotti »: Scientifico 16 mm. - N. 72 - *Operatore*: Fosco Maraini - Esiste copia negativa (copia in buono stato).

SEGNALAZIONE DI ELEMENTI PER IL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Le Sezioni cinematografiche dovranno segnalare alla Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia gli elementi che si sono particolarmente messi in evidenza entro il periodo di attività della Sezione. Queste segnalazioni dovranno essere rivolte al Centro Sperimentale entro il mese di settembre unitamente alla domanda dell'interessato per essere ammesso ai corsi.

Si ricorda che le categorie per le quali le segnalazioni possono essere effettuate sono: allievi attori ed attrici; allievi scenografi; tecnici del suono; tecnici della ripresa; truccatori. Per ciò che riguarda segnalazioni per allievi registi esse dovranno essere limitate a quegli elementi che si sono nettamente messi in evidenza a mezzo di lavori che hanno ottenuto un notevole riconoscimento.

Le segnalazioni dovranno essere corredate da tutti gli elementi atti a poter dare il più possibile una precisa idea delle possibilità del soggetto.

LUIGI FREDDI - DIRETTORE
LUIGI CHIARINI - VICE DIRETTORE RESPONSABILE

« LABOREMUS » Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma